Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela

Víctor Bravo

Fundación
Centro
de Estudios
Latinoamericanos
Rómulo Gallegos

VICTOR BRAVO

CUATRO MOMENTOS DE LA LITERATURA FANTASTICA EN VENEZUELA

FUNDACION
CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
ROMULO GALLEGOS

CARACAS / 1986

Primera Edición 1986

Fundación CELARG
Caracas - Venezuela

"El ar

"El artista lucha contra la realidad"

Andrés Mariño Palacio

En la literatura venezolana la crítica ha señalado, por un lado, los antecedentes de la narrativa fantástica: en los cuentos fantásticos que publicó Alejandro García, en **Oro de Alquimia**, 1900[1] y, sobre todo, en "Las divinas personas", que publicó Pedro Emilio Coll en **La escondida senda**, 1925; por otro lado, la crítica ha señalado[2], fundamentalmente, a "seis narradores mayores", en la producción de la narrativa fantástica venezolana: Julio Garmendia, Enrique Bernardo Núñez, Arturo Uslar Pietri, Ramón Díaz Sánchez, Pedro Berroeta y Alfredo Armas Alfonzo. A este grupo podríamos agregar los nombres de Guillemo Meneses (por la exploración de la causalidad fantástica de "La nube amarilla", en la segunda parte de **El falso cuaderno de Narciso Espejo**, (1952), y a Salvador Garmendia (por la producción de sus dos últimos libros donde la posibilidad narrativa de lo fantástico es explorada: **Memorias de Altagracia**, 1974, y **El único lugar posible**, 1981).

Entre Julio Garmendia y Pedro Berroeta se van a producir los grandes momentos de la literatura fantástica venezolana, cuando la reflexión sobre lo fantástico se convierte en un elemento fundamental de las propuestas estéticas en Guillermo Meneses y Salvador Garmendia... Las líneas que siguen se orientan a reflexionar sobre la puesta en escena de lo fantástico en la obra de Julio Garmendia, en **El falso cuaderno de Narciso Espejo**, de Guillermo Meneses, en **Memorias de Altagracia** y **El único lugar posible**, de Salvador Garmendia, y en la obra de Pedro Berroeta, pretendiendo constituirse en un primer paso para una reflexión más amplia en la cual estamos empeñados.

1. CF. Efrain Subero, "Para una teoría del cuento latinoamericano". Estudio preliminar a **Narradores latinoamericanos**. Antología. Caracas, Equinoccio. Universidad Simón Bolívar, 1981.

2. CF. Julio E. Miranda. **Proceso a la narrativa venezolana**. Caracas. UCV, 1968.

JULIO GARMENDIA: DE LA ALEGORIA A LA PARODIA

> Como si fuera posible impedir que sigamos siendo ilusorios, fantásticos e irreales aquellos a quienes se nos dió en nuestro comienzo u origen, una invisible y tenaz torcedura en tal sentido.
>
> "El cuento ficticio"

En 1927 Julio Garmendia publica **La tienda de Muñecos**, libro que, al decir de Jesús Semprún, no tenía antecedentes en la literatura venezolana. Hoy sabemos que es uno de los textos fundadores de la literatura fantástica de este siglo en latinoamérica.[3] Los ocho cuentos que integran el volumen no hacen sino poner en práctica la "estética" de lo fantástico planteada explícitamente en aquel de ellos que tiene como preocupación esencial ese planteamiento: "El cuento ficticio". Quizás podría afirmarse que este texto es el más importante desarrollo en nuestro continente de una estética de lo fantástico, planteada en el ámbito mismo del discurso de la ficción. En 1951 –integrando otro volumen de ocho cuentos: La tuna de oro– Garmendia publica dos cuentos regidos por esta misma estética: "Manzanita" y, sobre todo, "El médico de los muertos".

De "El cuento ficticio" quizás puedan extraerse dos principios que podrían constituirse en el modelo de lo fantástico garmendiano:

1. Existencia de un lugar "otro", opuesto al lugar de la "realidad".

En "El cuento ficticio" este lugar se asimila alegóricamente al lugar de la Tierra Prometida, y el descendiente de los héroes de cuentos azules a una suerte de Mesías;

2. Articulación dialéctica entre la alegoría y la parodia.

La alegoría, en general, supone una reducción de lo fantástico al otorgar un sentido tranquilizador a la transgresión implícita en la irrupción del ámbito de la extraterritorialidad en lo real. Este sentido "otorgado" tiende siempre a sucumbir en esa pobreza del sentido que es

3. Nuestro trabajo se refiere a **La tienda de muñecos** (1927) y **La tuna de oro** (1981). Nuestras citas hacen referencia a **La tienda de muñecos**. Caracas. Monte Avila. 1976, y **La tuna de oro**. Caracas. UCV, 1973.

la moraleja. En Garmendia la reducción alegórica tiene, por el contrario, una puerta de escape en la parodia. Parafraseando el epíteto de "satírico-morales" de Los sueños de Quevedo, podríamos decir que la obra fantástica de Garmendia tiende hacia una significación alegórico-paródica.

Aparte de ser una lúcida respuesta a la literatura criollista de la época –como ya ha señalado la crítica– "El cuento ficticio" es, sobre todo, la visión y la revelación, por primera vez en nuestro país –y quizás, como decíamos, en latinoamérica– de una de las esencialidades del relato: la delimitación frente a la "realidad", de ese otro territorio que es la ficción.

I. Representación alégorico-paródica.

Tres cuentos de 1927 ("La tienda de muñecos", "Narración de las nubes" y "El librero"), y dos de 1951 ("Manzanita" y "El médico de los muertos") están regidos, a nuestro parecer, por una representación fantástica que deriva hacia una reducción alegórica que se resuelve –en forma simultánea o finalmente– en parodia.

En "La tienda de muñecos" se producirá lo fantástico a través del encaenamiento de ocho enunciaciones ambiguas: las primeras siete operan como introductoras del elemento fantástico, y la última como síntesis:

a) Siete primeras secuencias:

1. "Les debemos la vida".
2. "Confundo los abogados con las pelotas de goma, que en realidad están muy por encima".
3. "Me flaquean las piernas (...) y no puedo ya recorrer sin fatiga la corta distancia que te separa de los bandidos".
4. "A estos guerreros les debemos largas horas de paz. Nos han dado buenas utilidades. Vender ejércitos es un negocio pingüi".
5. "...cantidad de sabios, profesores, doctores y otras eminencias (...) que ahí se han quedado sin venta".
6. "...son deseables las muñecas de porcelana, que se colocan siempre con provecho; también las de pasta y celuloide suelen ser solicitadas, y hasta las de trapo encuentran salida".
7. "...te recomiendo a los asnos y los osos, que en todo tiempo fueron sostenes de nuestra casa".

Podría desprenderse un sentido "literal" de las siete secuencias: "Disposición en el estante" y "venta de muñecos", y un sentido alegórico que es bastante evidente en cada secuencia y que podríamos englobar en los sentidos: "Nuestra ascendencia son los muñecos" y "Juicio sobre la sociedad".

Después de las siete primeras secuencias (enunciadas por el padrino), donde la simultaneidad de los dos sentidos ("literal" y alegórico) sólo

ha producido un efecto paródico, se p
por la acción del narrador, el límite de
sintió peor todavía y me hizo traer
religiosas. Alargando el brazo, los tom
26). El brazo, al alargarse, rompe el l
(entre los posibles sacerdotes y religios
ficción que suponen, en el cuento, los
introduce por su resquebrajadura, la

c) Secuencia síntesis.

8. "(Los sacerdotes y reli
Puedes ofrecerlos con el
cual equivaldría a los die

Este último enunciado, al permi
nicantes entre la "literalidad" ("Dificil
religiosas") y la alegoría (valoración d
último, la simultaneidad de los dos se
funciona como una suerte de síntesis

La fuerte contradicción alegórica
cerse desde las primeras líneas (rigor d
entre la tienda de muñecos y la socie
anulada por la parodia que, como una f
y toda la obra de Julio Garmendia.

En "Narración de las nubes" el
alegoría, el otro extremo del axioma del

El viaje al país de las nuebes introd
sentido paródico: se viaja en persecución
produce (vuelo por las nubes, humaniza
de una razón paródica: si perseguir
sinécdoque de perseguir los encantos
ricamente) "viajar por las nubes", lo fan
esa metáfora en una "literalidad": el pers
el mundo vaporoso de las nubes. Introdu
paródica, el texto da entrada al otro s
siempre por el primero: así, por ejemplo,
descripción alegórica de la guerra: "at
de cómo manaba la sangre de las nubes
escena de muerte, comprendí todo el h
desolación que traen consigo los odios

La alegoría –acaso por esa remisi
soporta ambiguedades– es una figura
reducción del sentido, que adquiere su m
trampa de la moraleja. Pero la alegoría –c
"El secreto del Golem"– también puede
a un juego de correspondencias sem
fantástico en Julio Garmendia, recorrida

ión alegórica tiene, por el contrario,
Parafraseando el epíteto de "satírico-
edo, podríamos decir que la obra
una significación alegórico-paródica.
sta a la literatura criollista de la época
El cuento ficticio" es, sobre todo, la
vez en nuestro país –y quizás, como
a de las esencialidades del relato: la
de ese otro territorio que es la ficción.

paródica.

nda de muñecos", "Narración de las
51 ("Manzanita" y "El médico de los
o parecer, por una representación
ucción alegórica que se resuelve –en
parodia.
se producirá lo fantástico a través del
iones ambiguas: las primeras siete
emento fantástico, y la última como

a".
ados con las pelotas de goma, que en
por encima".
ernas (...) y no puedo ya recorrer sin
cia que te separa de los bandidos".
es debemos largas horas de paz. Nos
idades. Vender ejércitos es un negocio

os, profesores, doctores y otras emi-
se han quedado sin venta".
muñecas de porcelana, que se colocan
ho; también las de pasta y celuloide
as, y hasta las de trapo encuentran

os asnos y los osos, que en todo tiempo
nuestra casa".
tido "literal" de las siete secuencias:
ta de muñecos", y un sentido alegórico
ecuencia y que podríamos englobar en
a son los muñecos" y "Juicio sobre la

s secuencias (enunciadas por el padri-
dos sentidos ("literal" y alegórico) sólo

ha producido un efecto paródico, se produce lo fantástico al violentarse, por la acción del narrador, el límite de los dos ámbitos: "...mi padrino se sintió peor todavía y me hizo traer a toda prisa un sacerdote y dos religiosas. Alargando el brazo, los tomó del estante vecino al lecho" (p. 26). El brazo, al alargarse, rompe el límite que separa los dos ámbitos (entre los posibles sacerdotes y religiosas de la realidad, y aquellas de la ficción que suponen, en el cuento, los muñecos); esta ruptura del límite, introduce por su resquebrajadura, la posibilidad de lo fantástico.

c) Secuencia síntesis.

> 8. "(Los sacerdotes y religiosas)... difícilmente se venden. Puedes ofrecerlos con el diez por ciento de descuento, lo cual equivaldría a los diezmos en lo tocante a los curas...".

Este último enunciado, al permitir la posibilidad de vasos comunicantes entre la "literalidad" ("Difícil venta de muñecos sacerdotes y religiosas") y la alegoría (valoración de sacerdotes y religiosas) y, por último, la simultaneidad de los dos sentidos: el descuento y el diezmo, funciona como una suerte de síntesis de los procesos anteriores.

La fuerte contradicción alegórica que en el cuento intenta establecerse desde las primeras líneas (rigor de un orden/tendencia libertaria) entre la tienda de muñecos y la sociedad, se ve penetrada, invadida, anulada por la parodia que, como una fuerte corriente, invade este cuento y toda la obra de Julio Garmendia.

En "Narración de las nubes" el sentido paródico domina a la alegoría, el otro extremo del axioma del sentido de la obra garmendiana.

El viaje al país de las nuebes introduce desde el primer momento el sentido paródico: se viaja en persecución de unas enaguas; lo fantástico se produce (vuelo por las nubes, humanización de las enaguas), pero a través de una razón paródica: si perseguir (literalmente) unas enaguas –como sinécdoque de perseguir los encantos íntimos de su dueña– es (metafóricamente) "viajar por las nubes", lo fantástico se producirá al convertirse esa metáfora en una "literalidad": el personaje podrá viajar realmente por el mundo vaporoso de las nubes. Introducido así lo fantástico por la razón paródica, el texto da entrada al otro sentido, el alegórico, dominado siempre por el primero; así, por ejemplo, la descripción de la lluvia es una descripción alegórica de la guerra: "aturdido, apenas podía darme cuenta de cómo manaba la sangre de las nubes, en forma de lluvia. En aquella escena de muerte, comprendí todo el horror de la guerra, y la ruina y la desolación que traen consigo los odios despiadados" (p. 53).

La alegoría –acaso por esa remisión a un sentido "otro" que no soporta ambiguedades– es una figura que tiende a la dureza, a una reducción del sentido, que adquiere su máxima pobreza cuando cae en la trampa de la moraleja. Pero la alegoría –como lo ha planteado Blanchot en "El secreto del Golem"– también puede librarse de sus ataduras y acceder a un juego de correspondencias semánticas. La producción de lo fantástico en Julio Garmendia, recorrida por un sentido alegórico, intenta

liberar esas ataduras, y permitir el juego de correspondencias a través de esa antítesis de toda dureza que es –como lo decíamos– la parodia.

Quizás sea "El librero" uno de los cuentos que mejor realiza los postulados de "El cuento ficticio": aquellos que enfrentan a la realidad, la "realidad" de la ficción. Como en "La tienda de muñecos", el discurso alucinado subvierte el límite que separa los ámbitos de la realidad y la ficción: "hay que ser caritativos con los pobres seres que arrastran en las páginas de los libros una existencia desolada" (p. 62). Si en "El cuento ficticio" una suerte de "mesías", desde el ámbito de la ficción, invita a la búsqueda de la tierra prometida, en "El librero", un filántropo, desde el ámbito de la "realidad" invita entrar, subvirtiendo los límites, en el ámbito de la ficción. Este desfase introduce de inmediato un sentido paródico: "... No habrá, también, que decidirse, alguna vez, a poner manos a una urgente obra que corre por entre las líneas de los cuentecillos, historietas y novelines" (p. 63). Este sentido paródico cierra en forma contundente el cuento: "...Y desapareció finalmente, de mi vista, detrás –o no sé si dentro mismo–, de unos estantes que no muy bien pude observar en el penumbroso rincón donde se alzaban... unos estantes de 'Humorísticos' según decía, arriba, un letrero..." (p. 64).

Si en "El librero" domina lo paródico, en "Manzanita", cuento de "La tuna de oro", domina lo alegórico. Realmente, pensamos, el cuento responde, **mutatis mutandis**, al esquema de los cuentos de tío tigre y tío conejo, introducidos en la literatura venezolana por Antonio Arraiz; la humanización de la manzanita y del resto de las frutas tropicales para enfrentar la presencia de las manzanas extranjeras evapora la posibilidad de lo fantástico al sostenerse en la alegoría del valor de lo "nacional".

Por el contrario "El médico de los muertos" es, a nuestro parecer, el cuento más importante de **La tuna de oro**. Aquí se evidencia de nuevo esa constante garmendiana que recorre los cuentos mencionados: una "sociedad" (muñecos, personajes, frutas... muertos...) se humaniza en un contexto alegórico; en este último texto, no obstante –a diferencia de "Manzanita", donde lo alegórico domina en forma absoluta– el peso de la alegoría está equilibrado por el sentido paródico que supone la inversión de roles: un médico que cura, no a los vivos contra la muerte, sino a los muertos contra la vida. La inversión de roles, en el cuento, produce una representación fantástica (la vida de la muerte) que se desplaza de un sentido alegórico al paródico para desembocar en uno de los efectos de la parodia, caro a la obra de Garmendia: el humor.

II. El "Otro", centro de la dialéctica especular.

La representación del "otro" quizás podría ser considerado como una de las cristalizaciones fundamentales del carácter especular de la ficción: es la proyección de lo especular en el sujeto.

Esa presencia de "otro" como proyección negativa de "yo" ha sido

una de las obsesiones temáticas de la liter
desde el romanticismo. El "otro" como p
Hoffmann o Maupassant, en Poe o Dostoie
del mal (El diablo en Cazzote, Tolstoi,
Drácula de Bram Stoker, el Frankestein
recorrido la literatura fantástica producien
tica de lo especular, una problemática de

"Todo otro es otro yo mismo" ha seña
subraya: "...yo y el otro somos como dos c
no se distinguen más que por un ligero y
obra fantástica de Julio Garmendia, ese "
–como ya lo sabemos, de manera paródica
"El difunto yo".

En "El alma" se parodia la temátic
podría decirse que el pacto con el diablo y l
responden a un mismo núcleo semántic
donde la realización del deseo exige lo
acortamiento de la vida. El retrato de Dori
piel de zapa, de Balzac, son ejemplos
textos donde se escenifican de una manera
diablo –desde **El diablo enamorado**, de C
vampirismo es burlado a través de la rede
casos, como en **El Doctor Faustus**, de Thom
se realiza –la entrega del alma al diablo–
pacto.

En "El alma" de Julio Garmendia, lo
través de la parodia que supone observa
"padre de la mentira" por la mentira
Garmendia el deseo se cumple a través de la
engaño sin engaño: a través del otorgam
engaño al engañador se produce por medi
través del "don" mismo que otorga el pa
pacto tiene sin duda un antecedente ilustre
de Quevedo. Y quizás ese diablo garmendia
mentira, su don más preciado, podría
Quevedo: "y se ha de advertir que los diab
con fuerza y de mala gana, por lo cual
llamarme a mí demonio alguacilado, y no a

4. Maurice Merleau Ponty, "La percepción del O
mundo. Madrid, Taurus, p. 195.

5. Francisco de Quevedo y Villegas, "El alguacil
pletas, Tomo I. Madrid, Aguilar, p. 1[illegible]

ego de correspondencias a través de
-como lo decíamos- la parodia.
e los cuentos que mejor realiza los
uellos que enfrentan a la realidad, la
La tienda de muñecos", el discurso
para los ámbitos de la realidad y la
os pobres seres que arrastran en las
desolada" (p. 62). Si en "El cuento
de el ámbito de la ficción, invita a la
"El librero", un filántropo, desde el
rar, subvirtiendo los límites, en el
ntroduce de inmediato un sentido
que decidirse, alguna vez, a poner
corre por entre las líneas de los
(p. 63). Este sentido paródico cierra
Y desapareció finalmente, de mi vista,
unos estantes que no muy bien pude
donde se alzaban... unos estantes de
un letrero..." (p. 64).
aródico, en "Manzanita", cuento de
ico. Realmente, pensamos, el cuento
uema de los cuentos de tío tigre y tío
a venezolana por Antonio Arraiz; la
el resto de las frutas tropicales para
as extranjeras evapora la posibilidad
alegoría del valor de lo "nacional".
los muertos" es, a nuestro parecer, el
e oro. Aquí se evidencia de nuevo esa
re los cuentos mencionados: una
rutas... muertos...) se humaniza en un
texto, no obstante -a diferencia de
omina en forma absoluta- el peso de la
ido paródico que supone la inversión
los vivos contra la muerte, sino a los
n de roles, en el cuento, produce una
le la muerte) que se desplaza de un
esembocar en uno de los efectos de la
dia: el humor.

dialéctica especular.

quizás podría ser considerado como
nentales del carácter especular de la
ecular en el sujeto.
o proyección negativa de "yo" ha sido

una de las obsesiones temáticas de la literatura fantástica en Occidente, desde el romanticismo. El "otro" como proyección negativa de "yo" (en Hoffmann o Maupassant, en Poe o Dostoievski, etc.), o como encarnación del mal (El diablo en Cazzote, Tolstoi, Goethe o Thomás Mann, el Drácula de Bram Stoker, el Frankestein de Mary W. Shelley, etc.) ha recorrido la literatura fantástica produciendo, a través de una problemática de lo especular, una problemática del sujeto.

"Todo otro es otro yo mismo" ha señalado Maurice Merleau Ponty y subraya: "...yo y el otro somos como dos círculos casi concéntricos, y que no se distinguen más que por un ligero y misterioso desencaje".[4] En la obra fantástica de Julio Garmendia, ese "misterioso desencaje" se realiza -como ya lo sabemos, de manera paródica- en dos cuentos: "El alma" y "El difunto yo".

En "El alma" se parodia la temática del deseo cumplido. Quizás podría decirse que el pacto con el diablo y la temática del deseo cumplido responden a un mismo núcleo semántico: una suerte de vampirismo donde la realización del deseo exige lo que niega al deseo mismo: el acortamiento de la vida. **El retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde, o **La piel de zapa**, de Balzac, son ejemplos universales de este hecho. En los textos donde se escenifican de una manera directa el clásico pacto con el diablo -desde **El diablo enamorado**, de Cazotte al **Fausto** de Goethe- el vampirismo es burlado a través de la redención del pecador o, en otros casos, como en **El Doctor Faustus**, de Thomás Mann, el vampirismo final se realiza -la entrega del alma al diablo- completando el circuito del pacto.

En "El alma" de Julio Garmendia, lo decíamos, el pacto es burlado a través de la parodia que supone observar al engañador engañado, al "padre de la mentira" por la mentira atrapado. En el cuento de Garmendia el deseo se cumple a través de la aparente contradicción de un engaño sin engaño: a través del otorgamiento del don de mentir. El engaño al engañador se produce por medio de una impecable lógica: a través del "don" mismo que otorga el pacto. Esta forma paródica del pacto tiene sin duda un antecedente ilustre en "El alguacil endemoniado" de Quevedo. Y quizás ese diablo garmendiano atrapado por la lógica de la mentira, su don más preciado, podría reflexionar como aquel de Quevedo: "y se ha de advertir que los diablos en los alguaciles estamos con fuerza y de mala gana, por lo cual, si quereis acertarme, debeis llamarme a mí demonio alguacilado, y no a éste alguacil endemoniado".[5]

4. Maurice Merleau Ponty, "La percepción del Otro y el diálogo", en **La Prosa del mundo**. Madrid. Taurus, p. 195.

5. Francisco de Quevedo y Villegas, "El alguacil endemoniado", en **Obras completas**, Tomo I. Madrid. Aguilar, p. 149.

El Doble, sobre todo desde que la obra de Jean Paul lo introdujo en la literatura romántica, se ha constituido en un núcleo semántico fundamental en la trama de lo fantástico. En Garmendia no podía faltar este núcleo que axiomatiza, en el ámbito del sujeto, la temática de lo especular que le es intrínseca a la literatura fantástica. "El difunto yo" es sin duda un texto paródico sobre el doble. La parodia se produce a nivel del discurso entre el desfase de la enunciación del "yo" sobre su "otro" y la referencia trágica de esa separación.

III. De la realidad de la ficción a la ficción de la realidad.

El tono alegórico-paródico que recorre la obra fantástica de Julio Garmendia lo lleva, en "El cuarto de los duendes" y "La realidad circundante" a invertir los términos: ya no se trata de delinear la "realidad de la ficción", sino de develar la ficción de la realidad.

En "El cuarto de los duendes", el regreso al espacio de la infancia es la recuperación de la visión infantil que posibilita la escenificación de lo fantástico. Este texto es, sin duda, uno de los grandes antecedentes de **Memorias de Altagracia** (1974) de Salvador Garmendia, donde la producción de lo fantástico tiene uno de sus apoyos en la visión infantil. La existencia de los duendes, proyección de la visión infantil, se revela ante la mirada adulta marcada por la razón evaporadora de esa existencia. "Eres ahora más que objeto de mi recuerdo, y de mi simpatía" (p. 45). Sin embargo, el texto mantiene la existencia de los duendes frente a la mirada razonadora, produciendo con ello la irrupción de lo fantástico sin más. Este cuento resiste la reducción alegórica y mantiene lo fantástico; los duendes son: "figuras, cuerpos vaporosos e inconsistentes", seres de la realidad y de la irrealidad, seres de la ensoñación que de pronto saltan al techo de nuestra imaginación y toman presencia en "La ficción de la realidad".

"La realidad circundante" describe, en forma paródica, el proceso inverso de "El cuento ficticio". Se produce lo que podríamos llamar la "ficción de lo real", a través de un lenguaje simulador de trampas. La forma como se cierra el cuento, además, revela una de las travesuras paródicas de Garmendia: la realidad es un pisapapel (una especie de límite) del vuelo de lo fantástico: "Ahí está, hoy todavía sobre la mesa donde escribo, y alguna vez me habrá revivido –no lo niego– como pisapapel sobre las hojas de un nuevo cuento inverosímil..." (p. 70).

IV. Un modo de pensar lo fantástico.

Podría quizás decirse que en Julio Garmendia se da una conciencia de lo especular, a través de la representación de un lugar "otro' ("El cuento ficticio", "La tienda de muñecos", "El librero"...) o de un sujeto "otro" ("El alma", "El difunto yo") que arrastran consigo, primero, un sentido alegórico (como reducción de lo fantástico) y, segundo, un sentido

paródico (como reducción de aquel fantá
alegórico). La parodia es la razón última en
por ello su alegoría no naufraga en el pe
significación de Julio Garmendia en la liter
americana está, no solamente en haber in
fantástico, sino también en haber concebido
una de las formas más profundas de la desmi
la vida.

ue la obra de Jean Paul lo introdujo en onstituido en un núcleo semántico tástico. En Garmendia no podía faltar l ámbito del sujeto, la temática de lo literatura fantástica. "El difunto yo" es el doble. La parodia se produce a nivel enunciación del "yo" sobre su "otro" y ción.

cción a la ficción de la realidad.

que recorre la obra fantástica de Julio rto de los duendes" y "La realidad s: ya no se trata de delinear la "realidad ficción de la realidad.

s", el regreso al espacio de la infancia es il que posibilita la escenificación de lo a, uno de los grandes antecedentes de de Salvador Garmendia, donde la no de sus apoyos en la visión infantil. La ión de la visión infantil, se revela ante la ón evaporadora de esa existencia. "Eres uerdo, y de mi simpatía" (p. 45). Sin tencia de los duendes frente a la mirada o la irrupción de lo fantástico sin más. alegórica y mantiene lo fantástico; los aporosos e inconsistentes", seres de la e la ensoñación que de pronto saltan al toman presencia en "La ficción de la

lescribe, en forma paródica, el proceso e produce lo que podríamos llamar la un lenguaje simulador de trampas. La además, revela una de las travesuras lidad es un pisapapel (una especie de "Ahí está, hoy todavía sobre la mesa e habrá revivido –no lo niego– como nuevo cuento inverosímil..." (p. 70).

o fantástico.

n Julio Garmendia se da una conciencia epresentación de un lugar "otro' ("El muñecos", "El librero"...) o de un sujeto o") que arrastran consigo, primero, un n de lo fantástico) y, segundo, un sentido

paródico (como reducción de aquel fantástico y, sobre todo, de este alegórico). La parodia es la razón última en la obra de Julio Garmendia y por ello su alegoría no naufraga en el peso bruto de la moraleja. La significación de Julio Garmendia en la literatura venezolana e hispanoamericana está, no solamente en haber introducido un modelo de lo fantástico, sino también en haber concebido éste en función de la parodia, una de las formas más profundas de la desmitificación en la literatura. Y en la vida.

EL FALSO CUADERNO DE NARCISO ESPEJO, DE GUILLERMO MENESES: LA ESTETICA DEL DOBLE REFLEJO

> Suponer que esto es cosa de amores es absurdo. Suponer que yo me escondo para lograr el placer de mi carne y ver mi goce en los reflejos es igualmente tonto y perverso. Lo que yo busco en el agua es todas las preguntas a las que debo dar contestación.
>
> El Falso Cuaderno de Narciso Espejo, p. 378

> Es tan visible el remiendo, tan patente la voluntad de ficción, que hace pensar que los velos aparentemente fabricados para disfrazar la verdad, han sido concebidos en realidad para denunciarla.
>
> Ibid., p. 468

El acto esencial de la literatura parece ser el intento de revelación del mundo a través de la revelación de las filigranas de su propio ser. Desde Cervantes hasta Joyce y Beckett, la literatura interroga al mundo en el acto de interrogarse a sí misma. El discurso literario así concebido desdeña constituirse en un cúmulo de verdades para plantearse como una indagatoria, un sistema de preguntas, una recuperación de la duda como única forma de recuperar lo verdadero. Y la primera cristalización de ese acto es la indagación sobre la forma como único medio para la indagación y la constitución del sentido. La literatura, como Narciso, mientras más se busca en las aguas de su discurso, más intensamente busca, contradictoriamente, el mundo, ese afuera que la constituye.

Podríamos decir que esta indagatoria sobre sí misma –esa puesta en escena de la productividad del texto, para decirlo en términos del grupo **Tel Quel**– se expresa, en el ámbito del discurso, sobre todo como una problemática de la enunciación –y, por ende, del sujeto–; y, en el ámbito del relato, como una problemática de la causalidad narrativa, que abre la

puerta de entrada a la posibilidad de lo fantástico.

El falso cuaderno de Narciso Espejo (1952), de Guillermo Meneses es, en la literatura venezolana, el primero y hasta ahora único texto que se propone esa indagatoria en los ámbitos del discurso y del relato ("El cuento ficticio", 1926, de Julio Garmendia puede pensarse como el gran antecedente de esta indagatoria a nivel del relato, y la obra de Oswaldo Trejo, específicamente **Andén Lejano**, 1968, **Textos de un texto con Teresas**, 1975 y **Al trajo, trejo, troja, trujo, treja, traje, trejo**, 1980, como la más evidente continuación de esta indagatoria en el ámbito del discurso). **El falso cuaderno** deviene así texto de fundación de la literatura contemporánea en Venezuela y cuerpo totalizador de las posibilidades de esta literatura.

I. El sujeto y la negatividad: la producción del discurso.

"El arte –señala Pierre Mecherey– es una obra no del hombre, sino de lo que la produce" y, más adelante: "Y ese productor no es un sujeto centrado en su creación; él mismo es el elemento de una situación o de un sistema".[6] Una de las razones de la literatura en Occidente, desde **Don Quijote** y **Tristan Shandy**, parece ser el cuestionamiento del sujeto. Los grandes discursos críticos actuales –las formulaciones de Mikael Backtine y Iuri Lotman, la obra de Julia Kristeva y del grupo **Tel Quel**– intentan evidenciar el problema del sujeto como una de las razones fundamentales de las estéticas de Occidente.

En el ámbito del discurso la primera problemática se plantea en el sujeto enunciador: ¿Quién enuncia? **El falso cuaderno** plantea esta pregunta como centro de su formulación estética. El "Documento A" ("Explicación de Juan Ruiz") y el "Documento I" ("Declaración indagatoria de Narciso Espejo") se plantean como equivalentes en forma inversa: el "Documento A" es una cualificación del "otro" (Narciso Espejo) a través de la negación del "yo" (Juan Ruiz); el "Documento I", una cualificación del "otro" (Juan Ruiz) a través de "yo" (Narciso Espejo). Se produce así un circuito de enunciadores que, como en la producción lacaneana del deseo, deja, al final, el centro productor vacío: en el primer momento Juan Ruiz cede la palabra a Narciso y lo convierte en sujeto enunciador; en el "Documento I", Narciso convierte a Juan Ruiz en sujeto enunciador al atribuirle la historia del cuaderno en cuyo interior el enunciador es Narciso. He allí la dialéctica de la negación de "yo": se niega para afirmar "otro" que, al constituirse a la vez como "yo", se niega para afirmar "otro" en el cual el primer "yo" se ha constituido. Esta afirmación a través de la negatividad en la novela, sufre una segunda negación desde un afuera –"La tacha del Cuaderno C"– que funda al sujeto enunciador como lugar vacío, como negatividad.

6. Pierre Macherey, **Para una teoría de la producción literaria**. Caracas. UCV, p. 70.

En el "Documento A" se plantea l
formulación del "otro" como proyeccione
senta lo que yo hubiera podido ser sí, en
hubiera actuado de manera normal y no con
espera que la vida venga a ponerle entre las
más adelante: "Esa mujer ha podido ser mi
actos de Narciso ha podido ser mío, ya que
poibilidades de una vida tan semejante a la
negar el "ser" para afirmar la "imagen" de
que intenta esconder: el "yo" es el "otro"
Ruiz, en efecto, no entiende la pasión y la vid
espejos, a través de la imagen. Su amor por
las claras evidencias de esa negación del "se
"imagen" (el "otro": "Nunca le he hablado
jamás he podido sentir nada parecido a lo q
no está presente su imagen sintetiza pa
"Documento A" es un magistral relato de
afirmación de la "imagen". Por ello el "yo"
enunciador y desplaza la facultad de enuncia
de su deseo, a la imagen, al "otro" (Narc
fundamentalmente, el "Documento C", in
esa imagen.

El "Documento B" ("Explicación de
introducción al "Documento C" donde
personaje, se establecerá, pues, la cualificació
el "Documento B" se concibe el espacio para
imagen, similar al espacio de "El cuento fi
"Conozco el país donde voy a llegar. Es el m
estas líneas" (p. 376).

La constitución del "yo" de la imagen
desarrollar en dos momentos: el primero,
donde se asimilarán los dogmas y se
la dualidad (momento de la niñez; y un seg
como un proceso donde, a través de la
revelación del sexo y del
posibilidad de lo demoníaco, del "otro"
través de los "Actos de adolescencia"
una conciencia de la trascendencia simbólica
además, una especie de recuperación
pueda entenderse como una metáfora de la
escritura.

7. Todas nuestras citas corresponden a: Guillerm
Narciso Espejo, en Cinco novelas. Caracas. M

l de lo fantástico.
o Espejo (1952), de Guillermo Meneses
rimero y hasta ahora único texto que se
ámbitos del discurso y del relato ("El
rmendia puede pensarse como el gran
nivel del relato, y la obra de Oswaldo
ejano, 1968, **Textos de un texto con**
ja, trujo, treja, traje, trejo, 1980, como
sta indagatoria en el ámbito del discur-
texto de fundación de la literatura con-
o totalizador de las posibilidades de esta

d: la producción del discurso.

erev– es una obra no del hombre, sino
lante: "Y ese productor no es un sujeto
es el elemento de una situación o de un
la literatura en Occidente, desde **Don**
ser el cuestionamiento del sujeto. Los
s –las formulaciones de Mikael Backtine
risteva y del grupo **Tel Quel**– intentan
como una de las razones fundamentales

primera problemática se plantea en el
ncia? **El falso cuaderno** plantea esta
mulación estética. El "Documento A"
el "Documento I" ("Declaración inda-
plantean como equivalentes en forma
una cualificación del "otro" (Narciso
el "yo" (Juan Ruiz); el "Documento I",
Ruiz) a través de "yo" (Narciso Espejo).
unciadores que, como en la producción
, el centro productor vacío: en el primer
abra a Narciso y lo convierte en sujeto
I", Narciso convierte a Juan Ruiz en
historia del cuaderno en cuyo interior el
a dialéctica de la negación de "yo": se
constituirse a la vez como "yo", se niega
el primer "yo" se ha constituido. Esta
vidad en la novela, sufre una segunda
tacha del Cuaderno C"– que funda al
acío, como negatividad.

de la producción literaria. Caracas. UCV, p. 70.

En el "Documento A" se plantea la negatividad del "yo" y la formulación del "otro" como proyecciones del deseo: "Narciso representa lo que yo hubiera podido ser si, en determinadas circunstancias, hubiera actuado de manera normal y no como embelesado individuo que espera que la vida venga a ponerle entre las manos sus frutos"[7] (p. 371), y más adelante: "Esa mujer ha podido ser mi mujer, como cada uno de los actos de Narciso ha podido ser mío, ya que todos estuvieron dentro de las poibilidades de una vida tan semejante a la mía" (p. 372). Juan Ruiz, al negar el "ser" para afirmar la "imagen" de su deseo (Narciso) revela lo que intenta esconder: el "yo" es el "otro", Juan Ruiz es Narciso. Juan Ruiz, en efecto, no entiende la pasión y la vida sino a través de un juego de espejos, a través de la imagen. Su amor por Lola, por ejemplo, es una de las claras evidencias de esa negación del "ser" (del "yo") para afirmar la "imagen" (el "otro": "Nunca le he hablado de mi pasión. Frente a ella, jamás he podido sentir nada parecido a lo que llaman amor. Sólo cuando no está presente su imagen sintetiza pasión y amor" (p. 372). El "Documento A" es un magistral relato de la tacha del "ser" y de la afirmación de la "imagen". Por ello el "yo" (Juan Ruiz) renuncia a ser el enunciador y desplaza la facultad de enunciación narrativa a la proyección de su deseo, a la imagen, al "otro" (Narciso). El "Documento B" y, fundamentalmente, el "Documento C", intentan constituir el "Ser" de esa imagen.

El "Documento B" ("Explicación de Narciso") es una suerte de introducción al "Documento C" donde, a través de la historia del personaje, se establecerá, pues, la cualificación del "ser" de la imagen. En el "Documento B" se concibe el espacio para la existencia del "ser" de la imagen, similar al espacio de "El cuento ficticio" de Julio Garmendia: "Conozco el país donde voy a llegar. Es el mismo que estoy dibujando en estas líneas" (p. 376).

La constitución del "yo" de la imagen ("Documento C") se va a desarrollar en dos momentos: el primero, concebido como un "estado", donde se asimilarán los dogmas y se intentará expulsar el mal, lo otro, la dualidad (momento de la niñez); y un segundo momento, concebido como un proceso donde, a través de la transgresión de los dogmas y la revelación del sexo y del compromiso social, recuperará el dualismo, la posibilidad de lo demoníaco, del "otro" (momento de la adolescencia). A través de los "Actos de adolescencia" ("actos en cadena" que plantean una conciencia de la trascendencia simbólica de los "Actos") se evidencia, además, una especie de recuperación demoníaca del cuerpo que quizás pueda entenderse como una metáfora de la recuperación del cuerpo de la escritura.

7. Todas nuestras citas corresponden a: Guillermo Meneses, **El falso cuaderno de Narciso Espejo**, en **Cinco novelas**. Caracas. Monte Avila. 1972.

Si en el "Documento A" la constitución del "yo" contiene su propia tacha, la constitución del "yo" de la imagen en el "Documento C" será, a su vez, tachado al final de la novela ("Tacha del Documento C"), negándose así la posibilidad de un "yo" constituido, productor de discursos y planteando un centro de negatividades productor de estos discursos. El sujeto productor del discurso narrativo en **El falso cuaderno de Narciso Espejo** es un sujeto negado, tachado, que se mueve en un campo imantado por la negatividad.

Esa dialéctica de la tacha formula, como decíamos, la dualidad, la proyección del doble, la figura del otro. Juan Ruiz es un ser del deseo y la expresión del deseo –lo sabemos desde Lacan– es la formulación de la figura del "otro". Como deseante negará la existencia de su yo para constituir en Narciso el "otro" de su deseo; igualmente amará en Lola no a su "ser" sino a su "imagen" (Lola, por su parte, que se inventa sus amantes, que se regala joyas y se envía flores a sí misma, será una deseante, fabricadora de espejismos).

El verdadero Narciso Espejo es, lo decíamos, Juan Ruiz, sujeto del deseo. El problema del doble como proyección en el sujeto de la problemática de la alteridad que suele plantearse en el relato, y que es centro de producción de lo fantástico (en "El legajo de la nube y el suicidio", esa posibilidad fantástica se va a desplazar de los sujetos –Juan Ruiz, Narciso Espejo– a la causalidad narrativa), plantea una relación paralelística con el problema del doble que se dibuja como fondo de la problemática de la enunciación en el ámbito del discurso (planteado en la novela como hemos visto, en el "Expediente del cuaderno y del recuerdo").

II. La causalidad y lo fantástico: la producción del relato.

El falso cuaderno plantea pues, como una de sus preocupaciones esenciales, la puesta en escena de los procedimientos de la producción de lo literario (de la escritura, para decirlo en términos barthesianos). En la primera parte ("Expediente del cuaderno y del recuerdo") el planteamiento se hace, fundamentalmente, en el plano del discurso, a través de la problematización del sujeto enunciador y/o del sujeto del deseo; en la segunda parte ("Legajo de la nube y del suicidio") se hará en el plano del relato a través de la formulación de la lógica narrativa de lo fantástico. Lo fantástico, al poner en escena los mecanismos propios de lo narrativo, al llevar al límite las posibilidades lógicas de la narración, hace equivalente, en el ámbito del relato, la revelación de la producción de la escritura que, en el ámbito del discurso se desarrolla, fundamentalmente, en la filigrana de la enunciación.

"El legajo de la nube y del suicidio" se desprende de la cualificación de la enunciación (con excepción del "Documento I", al cual ya hemos hecho referencia. La narración regresa a la expresión tranquilizadora de la tercera persona), para dar paso a la trama del enunciado. El primer

reportaje se inicia precisamente sobre la nu
introducirá la lógica de lo fantástico en la
la novela de Meneses es, sin duda, uno de l
importantes de la literatura venezolana. Jua
las complejidades de la novela, denuncia –
tadora de dualidades– la causalidad fantásti
ocasión de ese asesinato y de otros muchos
han realizado hoy, puede estar en la existe
andaba hoy corriendo por las calles" (p. 4
posible causa (no natural, sino fantástica) de
de la entrega del cuaderno a Narciso por J
causante de que Juan Ruiz recupere, en la ins
la posibilidad de ser el sujeto enunciador, y
manera es también la causa fantástica de la
través de la desaparición física de Juan Ruiz
José Vargas es el sujeto enunciador del di
escritos los reportajes sobre la nube amarill
suicidios– como posible discurso reductor d
la nube amarilla, sin más, pone en escena

Es sorprendente la coherencia a través
producción de la escritura, en los dos ámbitos
forma paralelística. Evidentemente la nov
complejidad del discurso (a través, como de
campo de negatividad para el sujeto enuncia
dad de la nube amarilla como un apoyo,
cristalización, en el ámbito del relato, de
novela.

III. La estética del doble reflejo.

El discurso de la novela se formula
("expediente", "legajo", "documento", "a
campo de negatividad donde el sujeto en
discurso jurídico intenta construir la verdad
afirmaciones y negaciones. Esa es precisamente
cual la novela constituirá su estética. Quizás p
mismo de la novela contiene ya, de manera a
esta estética que podríamos denominar del

Tal vez podría decirse que la literatura
atiende al reflejo simple (su justificación en la
ejemplo, una realidad histórico-social concre
ble reflejo, en contraposición, plantea, como
de sí misma (lo que a partir de los trabajos del g
mos, podríamos llamar la puesta en escena de
pués –y sólo a través del primer procedimiento
dagatoria sobre algún aspecto de lo "real". La

a constitución del "yo" contiene su propia
de la imagen en el "Documento C" será, a
la novela ("Tacha del Documento C"),
de un "yo" constituido, productor de
ntro de negatividades productor de estos
del discurso narrativo en **El falso cuaderno**
to negado, tachado, que se mueve en un
ividad.
a formula, como decíamos, la dualidad, la
del otro. Juan Ruiz es un ser del deseo y la
mos desde Lacan– es la formulación de la
eante negará la existencia de su yo para
de su deseo; igualmente amará en Lola no a
" (Lola, por su parte, que se inventa sus
se envía flores a sí misma, será una deseante,

pejo es, lo decíamos, Juan Ruiz, sujeto del
ble como proyección en el sujeto de la
que suele plantearse en el relato, y que es
fantástico (en "El legajo de la nube y el
tástica se va a desplazar de los sujetos –Juan
causalidad narrativa), plantea una relación
del doble que se dibuja como fondo de la
ón en el ámbito del discurso (planteado en la
en el "Expediente del cuaderno y del

fantástico: la producción del relato.

ntea pues, como una de sus preocupaciones
a de los procedimientos de la producción de
ara decirlo en términos barthesianos). En la
del cuaderno y del recuerdo") el plantea-
mente, en el plano del discurso, a través de la
enunciador y/o del sujeto del deseo; en la
nube y del suicidio") se hará en el plano del
ión de la lógica narrativa de lo fantástico. Lo
a los mecanismos propios de lo narrativo, al
des lógicas de la narración, hace equivalente,
elación de la producción de la escritura que,
desarrolla, fundamentalmente, en la filigrana

del suicidio" se desprende de la cualificación
pción del "Documento I", al cual ya hemos
ón regresa a la expresión tranquilizadora de la
paso a la trama del enunciado. El primer

reportaje se inicia precisamente sobre la nube amarilla, el elemento que introducirá la lógica de lo fantástico en la novela. La nube amarilla de la novela de Meneses es, sin duda, uno de los elementos fantásticos más importantes de la literatura venezolana. Juan Ruiz, el arquitecto de todas las complejidades de la novela, denuncia –desde su subjetividad proyectadora de dualidades– la causalidad fantástica de la nube: "El motivo o la ocasión de ese asesinato y de otros muchos sucesos que seguramente se han realizado hoy, puede estar en la existencia de una luz mineral que andaba hoy corriendo por las calles" (p. 450). La nube amarilla será la posible causa (no natural, sino fantástica) de un asesinato, de un suicidio, de la entrega del cuaderno a Narciso por Juan Ruiz (por lo tanto es la causante de que Juan Ruiz recupere, en la intención de Narciso, la autoría, la posibilidad de ser el sujeto enunciador), y del suicidio de Juan (de esta manera es también la causa fantástica de la tacha definitiva del "yo", a través de la desaparición física de Juan Ruiz). Es interesante observar que José Vargas es el sujeto enunciador del discurso policíaco –por él son escritos los reportajes sobre la nube amarilla y su secuela de asesinatos y suicidios– como posible discurso reductor de la causalidad fantástica que la nube amarilla, sin más, pone en escena.

Es sorprendente la coherencia a través de la cual la novela revela la producción de la escritura, en los dos ámbitos (del discurso y del relato) en forma paralelística. Evidentemente la novela pone el acento en la complejidad del discurso (a través, como decíamos, de la creación de un campo de negatividad para el sujeto enunciador), planteando la causalidad de la nube amarilla como un apoyo, como una extensión y una cristalización, en el ámbito del relato, de la coherencia estética de la novela.

III. La estética del doble reflejo.

El discurso de la novela se formula como un discurso jurídico ("expediente", "legajo", "documento", "tacha"...) en coherencia al campo de negatividad donde el sujeto enunciador será posible. El discurso jurídico intenta constituir la verdad a través de una dialéctica de afirmaciones y negaciones. Esa es precisamente la dialéctica a través de la cual la novela constituirá su estética. Quizás podría afirmarse que el título mismo de la novela contiene ya, de manera axiomática, los términos de esta estética que podríamos denominar del doble reflejo.

Tal vez podría decirse que la literatura "realista" es aquella que se atiende al reflejo simple (su justificación en la capacidad de reflejar, por ejemplo, una realidad histórico-social concreta) y que la literatura del doble reflejo, en contraposición, plantea, como Narciso, primero, un reflejo de sí misma (lo que a partir de los trabajos del grupo **Tel Quel**, como decíamos, podríamos llamar la puesta en escena de su productividad) para después –y sólo a través del primer procedimiento– plantearse como una indagatoria sobre algún aspecto de lo "real". La novela de Meneses, que de-

sarrolla esta estética a través de la dramatización de la negatividad del sujeto enunciador, también la formula explícitamente; así, para señalar uno de esos momentos: "Sucede que la imagen de sí mismo contemplada por Narciso en los remansos del agua no es ya Narciso solamente, sino que a ella está unido un misterio, extraño tanto a Narciso como al agua de la fuente. Ese misterio es lo que puede llamarse 'espejo del espejo' " (p. 380).

Después de "El cuento ficticio", de Julio Garmendia, El falso cuaderno de Narciso Espejo, es el primer texto en la literatura de nuestro país que plantea como centro de su producción la razón de su estética. La formulación, en la novela, de una zona de negatividades donde el sujeto es cuestionado es única en la historia de la cultura venezolana.

SALVADOR GARMENDIA: LA EXPRE

La realidad vis
cido, lo que
poderoso azar
El único lugar

El proyecto narrativo de Salvador G
seres (1959) a Los pies de barro (1973) se
una indagación de tipo realista: trastocan
introspección, fragmentación o exasperació
cuenta en el amplio corpus narrativo garm
intrascendente forma de lo real que es la

En Memorias de Altagracia (1974)
(1981),[8] Garmendia realiza la exploración
fundación de un territorio "otro" donde
fundamentalmente– como límite.

I. La producción de lo fantástico en

En Memorias de Altagracia lo fantástico
tres centros de producción: la visión infan
ilusionismo; posible a través de un procedim
del texto: el trocamiento del símil o de la me
"Literal".

1.1. Visión Infantil

El texto distribuye, desde un primer
producción de lo fantástico. La Visión
personaje, será compartida directamente p
comparte juegos "fantásticos" desaparecer

8. Todas nuestras citas corresponden a Memorias
1974, y El único lugar posible. Barcelona, Seix

lramatización de la negatividad del sujeto explicitamente; así, para señalar uno de imagen de sí mismo contemplada por a no es ya Narciso solamente, sino que a año tanto a Narciso como al agua de la de llamarse 'espejo del espejo' " (p. 380). icticio", de Julio Garmendia, **El falso** el primer texto en la literatura de nuestro su producción la razón de su estética. La zona de negatividades donde el sujeto es ria de la cultura venezolana.

SALVADOR GARMENDIA: LA EXPRESION DE LO FANTASTICO

> La realidad visible se expresa en lo desconocido, lo que no se alcanza a imaginar, el poderoso azar.
>
> **El único lugar posible**, p. 315

El proyecto narrativo de Salvador Garmendia, de **Los pequeños seres** (1959) a **Los pies de barro** (1973) se proponía, fundamentalmente, una indagación de tipo realista: trastocamiento de planos narrativos o introspección, fragmentación o exasperación descriptiva intentaban dar cuenta en el amplio corpus narrativo garmendiano, de esa explosiva e intrascendente forma de lo real que es la cotidianidad nuestra.

En **Memorias de Altagracia** (1974) y **El único lugar posible** (1981),[8] Garmendia realiza la exploración del reverso de la medalla: la fundación de un territorio "otro" donde lo "real" importa, sí pero –fundamentalmente– como límite.

I. La producción de lo fantástico en Memorias de Altagracia.

En **Memorias de Altagracia** lo fantástico tiene, en forma progresiva, tres centros de producción: la visión infantil, la visión colectiva y el ilusionismo; posible a través de un procedimiento de discurso a lo largo del texto: el trocamiento del símil o de la metáfora en lenguaje "Directo", "Literal".

1.1. Visión Infantil.

El texto distribuye, desde un primer momento, los roles para la producción de lo fantástico. La Visión se dará en el niño narrador personaje, será compartida directamente por el tío Gilberto, con quien comparte juegos "fantásticos" (desaparecer por las paredes, poner a girar

8. Todas nuestras citas corresponden a: **Memorias de Altagracia**. Barcelona. Barral, 1974, y **El único lugar posible**. Barcelona. Seix Barral, 1981.

a las personas a gran velocidad) y un lenguaje fragmentario cómplice de la visión; la tía Augusta compartirá, desde cierta lejanía, la complicidad de la visión ("...también ella mostraba en ciertas ocasiones un modo pícaro y nervioso de mirarme", p. 12). Un tercer personaje el tío Luis, es quien marca los límites de lo real y convierte lo fantástico en una extraterritorialidad, en un afuera al cual él no pertenece:

> "...tío Luis no pertenecía a su especie ni siquiera en un grado lejano, pues era un gran hombre de aire inflado hasta el punto de estallar, todo forrado en unas ropas negras y encima una calva de loza donde se veían ramear las venas. Apenas veía entrar a Gilberto, iba por un sombrero negro y decía que tenía que hacer algo afuera". (p. 1?).

Encausado por estas complicidades y límites, asistimos a través de la visión infantil, a la producción de lo fantástico y a su posterior reducción en los términos propios de lo "real". Los relatos sostenidos por esta visión son los que se refieren a Maninferínfero, a las mujeres de la lluvia, a Fritz y a la siesta del pueblo; la producción de lo fantástico, como hemos indicado, está sostenido por un procedimiento de discurso: producido por un símil respecto a los personajes, se olvida la naturaleza de este símil y se emplea su sentido como lenguaje directo.

En el relato de Marinferínfero, el aspecto del personaje hace pensar al narrador que éste sale de la tierra, y que vuela (se produce una descripción a través del símil: "viéndolo de lejos, parece que no tocará el suelo al avanzar en unos saltos largos y veloces" p. 19) y de inmediato se produce la visión de lo fantástico: el viaje con Marinferínfero por los tejados para conocer el mar. "¡No creí llegar a verlo jamás!, sin embargo, delante de nosotros a una distancia que hubiera podido cubrir de una carrera, estaba el mar, extendiéndose hasta el infinito" (p. 23). Esta visión es espantada, reducida a los términos de lo real por el personaje de este ámbito: el tío Luis:

> "Algo extraordinario y jubiloso iba a tener lugar y no obstante un impulso contrario, que debió acudir de otro lugar donde creí oir resonar una tos bronca y repetida, me hizo volver la cabeza con miedo y sorprender al mocho que se alejaba velozmente por los tejados. Quise correr detrás de él, y en instante comprendí que todo se hallaba reducido a una penumbra de muebles oscuros y paredes teñidas y que era al otro lado de una

un lenguaje fragmentario cómplice de la
desde cierta lejanía, la complicidad de la
en ciertas ocasiones un modo pícaro y
n tercer personaje el tío Luis, es quien
ierte lo fantástico en una extraterritoria-
pertenece:

> Luis no pertenecía a su especie ni
> era en un grado lejano, pues era un gran
> bre de aire inflado hasta el punto de
> ar, todo forrado en unas ropas negras y
> na una calva de loza donde se veían
> ear las venas. Apenas veía entrar a Gil-
> , iba por un sombrero negro y decía que
> que hacer algo afuera". (p. 12).

icidades y límites, asistimos a través de la
e lo fantástico y a su posterior reducción
al". Los relatos sostenidos por esta visión
rínfero, a las mujeres de la lluvia, a Fritz y
lucción de lo fantástico, como hemos
procedimiento de discurso: producido
najes, se olvida la naturaleza de este símil
nguaje directo.

ero, el aspecto del personaje hace pensar
a tierra, y que vuela (se produce una
iéndolo de lejos, parece que no tocará el
argos y veloces" p. 19) y de inmediato se
ico: el viaje con Marinferínfero por los
o creí llegar a verlo jamás!, sin embargo,
ncia que hubiera podido cubrir de una
dose hasta el infinito" (p. 23). Esta visión
minos de lo real por el personaje de este

> go extraordinario y jubiloso iba a tener
> r y no obstante un impulso contrario,
> debió acudir de otro lugar donde creí oir
> nar una tos bronca y repetida, me hizo
> er la cabeza con miedo y sorprender al
> cho que se alejaba velozmente por los
> dos. Quise correr detrás de él, y en
> ante comprendí que todo se hallaba re-
> ido a una penumbra de muebles oscuros
> redes teñidas y que era al otro lado de una
> puerta entrejunta donde la tos de mi tío resonó por tres veces" (p. 23).

En el siguiente relato el símil posible "Los hilos de lluvia son como mujeres largas" hace que este hecho sea tomado por la visión infantil en un sentido directo, literal, y de inmediato las mujeres largas aparecen y desaparecen por los espacios húmedos de la casa... En el relato de Fritz, la nostalgia de la guerra se convierte en presencia de la guerra a través de la visión infantil. Pero va a ser en el relato de la siesta del pueblo donde se van a exponer con mayor claridad los elementos de la producción de lo fantástico a través de la visión infantil y su reducción a lo real por la presencia del tío Luis. Ante el posible símil "el pueblo está como muerto" (pues duerme la siesta) se pasa al sentido directo, literal: "el pueblo está muerto" que se desprende de la visión infantil y el recorrido del narrador personaje por el pueblo constata la muerte por asesinato de los habitantes: Josefita ("...Tenía un cuchillo enterrado en la nuca, justo debajo de la nuez..." p. 86), el general ("...el viejo había recibido un hachazo en mitad de la bola del cráneo" p. 87), don Abilio ("Lo volteé halándolo de un hombro y quedó al descubierto un tajo perfecto en su garganta como si lo hubiesen hecho con cuidado, usando una navaja de afeitar" p. 89) y las tres señoritas Sorondo (muertas por agujas, tijeras o miedo). Al final nos damos cuenta que esta visión pertenece a un afuera de lo real pues lo cierto es que tío Luis duerme en su cuarto y lo fantástico puede evaporarse en un momento: "...me dí cuenta de que todos se hallaban en sus cuartos, todavía dormidos o quizás empezaban a volver del sueño de la siesta. El cielo se teñía de negro, llovería hasta lavar el último rastro de sangre" p. 91).

El narrador personaje se mueve pues en dos ámbitos, el de su visión y el de la realidad, y es además consciente del límite que separa ambos ámbitos. "...Pero yo pertenecía al mundo de verdad y era evidente que podía regresar a él cuando quisiera" (p. 56). En el relato de la Chamusquina el narrador personaje describe la especie de las brujas de una manera que pone en evidencia los dos ámbitos entre los cuales se mueve el texto:

> "...eran trajinadoras y hablachentas y tenían una mitad de bruja y la otra de gente; una parte les olía a infiernillo y a azufre y la otra a aliños o a paila de dulce; con una mano rascaban un sapo y con la otra bordaban o espantaban las moscas. Cualquiera de ellas podría escapar volando por una claraboya y al mismo tiempo salir tranquilamente de su cuarto si alguien las llamaba" (p. 97).

Ambito donde lo fantástico es posible y reducción hacia el ámbito de

lo real: la visión infantil en **Memorias de Altagracia** es una visión con conciencia de los límites.

1.2. Visión Colectiva.

La producción de lo fantástico a través de la visión colectiva se va a dar, fundamentalmente en tres relatos: el del vuelo de la avioneta de Mr. Boland, el relato del andarín y el de la Chamusquina.

Junto con el relato de la siesta del pueblo, el del vuelo de la avioneta es, a nuestro parecer, uno de los relatos magistrales del texto. Aquí la razón de lo fantástico se invierte: no parte de la visión individual del narrador sino de la visión ingenua de todos. En la primera parte, el vuelo de a avioneta de Mr. Boland ante los ojos espantados del pueblo nos trae alguna resonancia del universo de García Márquez: "...las grandes ruedas del triciclo giraron en un despegue tanto que detuvo los pulsos y expandió alrededor el aura del milagro, como podría ocurrir con los primeros intentos de un tullido que va a recuperar el movimiento a la vista de todos" (p. 44). En esta primera parte un hecho físico normal desde otra perspectiva (el vuelo de una avioneta) es vista con un "aura del milagro" por la visión ingenua del colectivo. Como en el relato de Marinferínfero, la primera parte no es sino la fase preliminar para la introducción de lo fantástico, y éste se introduce a través del mecanismo de discurso señalado: la utilización del símil como si fuera lenguaje directo, literal. En la segunda parte del relato, la urna de Absalón, "que él mismo había construído hacía treinta años", era "como la avioneta" (o era la avioneta): "¿Sabe por qué la avioneta?, porque así es como me voy a ir en ella, volando, y no va a ver nadie que me pare, carajo ¡volando voy, carajo, p'arriba, ay, Dios mío! ¡Ya va a ver si no!" (p. 51). Lo fantástico se produce cuando este símil (o la metáfora) olvida su condición de tal y el hecho se produce en su mera literalidad. "...Absalón iba sentado en mitad de la caja y se inclinaba a un lado y otro, presenciando, con la cara más alegre del mundo, el espectáculo que desde aquella altura podía apreciar en todos sus detalles" (p. 52). Se evidencia en estos textos uno de los procedimientos básicos de la producción de lo fantástico: en la oposición "lenguaje figurado/lenguaje directo" (correlativo a nivel del discurso de las oposiciones propias del relato: "ficción/realidad", "sueño/vigilia", etc.) el primer término de la oposición rompe el límite que separa los ámbitos e inunda, desalojándolo, al segundo término.

Los relatos del andarín y la Chamusquina también transfiguran su realid[illegible] ante la visión supersticiosa del colectivo: a ambos ésta visión le atribuyen poderes cuando en realidad no son sino dos seres marginales (en el mismo sentido en que al vuelo de la avioneta de Mr. Boland se le atribuía un "aura mágica" cuando en realidad era sólo un hecho normal). En estos casos, la puesta en escena de lo fantástico, desde la perspectiva de la visión colectiva, se evapora, se reduce desde cualquier otra perspectiva del texto (por ejemplo, desde la perspectiva del narrador).

1.3. Lo fantástico ilusorio

Esa forma de lo fantástico que no es
perspectiva da entrada, en el texto, a lo
ilusorio": lo fantástico es un espectáculo,
Eddie El Garantizado. Así como detrás
realidad de los hechos (la avioneta no
un pobre mendigo; la Chamusquina es
ilusionista Eddie El Garantizado está el
tiene nada de fantástico: Manuel Vicente
Como puede observarse lo fantástico
pone en escena desde la perspectiva de
susceptible de ser reducida desde otro
operación del discurso que ya hemos
evidencia: lo fantástico está allí, en el
límites entre lo real y sus

1.4. La conciencia de los límites

Quizás sea en el relato del cine
transgresión y restitución, es
manera evidente. Como casi
momentos. En la primera el
transgresión es posible

Antes de que
los límites entre
pelicula es
Don Tarcisio el
límites de
personajes de la

emorias de Altagracia es una visión con

ástico a través de la visión colectiva se va a
s relatos: el del vuelo de la avioneta de Mr.
y el de la Chamusquina.
iesta del pueblo, el del vuelo de la avioneta
los relatos magistrales del texto. Aquí la
erte: no parte de la visión individual del
nua de todos. En la primera parte, el vuelo
nte los ojos espantados del pueblo nos trae
de García Márquez: "...las grandes ruedas
gue tanto que detuvo los pulsos y expandió
o, como podría ocurrir con los primeros
a recuperar el movimiento a la vista de
a parte un hecho físico normal desde otra
vioneta) es vista con un "aura del milagro"
tivo. Como en el relato de Marinferínfero, la
ase preliminar para la introducción de lo
ce a través del mecanismo de discurso
nil como si fuera lenguaje directo, literal. En
la urna de Absalón, "que él mismo había
", era "como la avioneta" (o era la avioneta):
, porque así es como me voy a ir en ella,
que me pare, carajo ¡volando voy, carajo,
a ver si no!" (p. 51). Lo fantástico se produce
ora) olvida su condición de tal y el hecho se
d. "...Absalón iba sentado en mitad de la caja
o, presenciando, con la cara más alegre del
esde aquella altura podía apreciar en todos
dencia en estos textos uno de los procedi-
ducción de lo fantástico: en la oposición
directo" (correlativo a nivel del discurso de
relato: "ficción/realidad", "sueño/vigilia",
a oposición rompe el límite que separa los
dolo, al segundo término.
y la Chamusquina también transfiguran su
sticiosa del colectivo: a ambos ésta visión le
n realidad no son sino dos seres marginales
al vuelo de la avioneta de Mr. Boland se le
uando en realidad era sólo un hecho normal).
scena de lo fantástico, desde la perspectiva de
a, se reduce desde cualquier otra perspectiva
de la perspectiva del narrador).

1.3. Lo fantástico ilusorio

Esa forma de lo fantástico que no es tal pues es explicable desde otra perspectiva da entrada, en el texto, a lo que podríamos llamar "fantástico ilusorio": lo fantástico es un espectáculo, montado por un ilusionista: Eddie El Garantizado. Así como detrás de la visión colectiva estaba la realidad de los hechos (la avioneta no tiene nada de mágica, el andarín es un pobre mendigo; la Chamusquina es una pobre vieja), detrás del ilusionista Eddie El Garantizado está el hombre de carne y hueso que no tiene nada de fantástico: Manuel Vicente Perdigón.

Como puede observarse lo fantástico en **Memorias de Altagracia** se pone en escena desde la perspectiva de una visión particular (y entonces es susceptible de ser reducida desde otro punto de vista), o se produce por la operación del discurso que ya hemos señalado. Un hecho que se pone en evidencia: lo fantástico está allí, en el momento en que se transgreden los límites entre lo real y sus extraterritorialidades.

1.4. La conciencia de los límites.

Quizás sea en el relato del cine donde la expresión de los límites, su transgresión y restitución, es expuesta como centro del relato de una manera evidente. Como casi todos los relatos anteriores, éste tiene dos momentos. En la primera el juego de los niños transgrede el límite y esta transgresión es posible pues se trata de un juego:

> "Antes de que empiece la película hay tiempo de caer herido veinte veces; pasa una motocicleta a mil cien; las sirenas aúllan por encima. Cuesta arriba en el caballo Sylver, el más veloz de las praderas, con la cara pegada a las crines se le saca ventaja a la locomotora del Unión Pacific, mientras hago fuego contra el maquinista y los rifles disparan sin tocarme desde todas las ventanillas" p. 105.

Antes de que empiece la película el juego permite la transgresión de los límites entre la ficción de la pantalla y la acción del juego; comenzar la película es restituir los límites. En el segundo momento del relato será Don Tarcisio el barbero de la Tijera de Oro quien transgrederá esos límites: de espectador pasa a furibundo participante del destino de los personajes de la pantalla:

> "—¡Ahí está! ¡Está escondido detrás de la puerta! ¡Tiene un cuchillo, estúpido! ¡Te va a matar! Pero nadie en la pantalla le hace caso y él seguirá manoteando y gritando furioso: –

> ¡Esa mujer te engaña, pendejo! ¿No ves que te juega con tu amigo? ¡Mátala de una vez que se está burlando de tí, imbécil! (p. 107)

Como en el caso del juego, en la primera parte, el límite será finalmente restituido, en este caso cuando termine la película, pues Don Tarcisio "...Volverá el día siguiente, sin falta, con su silla al hombro" (p. 108). Esa violencia de los límites entre los destinos en la pantalla de cine y en el espectador ya ha sido trabajado, aunque con diferentes propósitos estéticos, por Juan José Arreola en su cuento "Un pacto con el diablo", donde el destino de Daniel Brown en la pantalla contrapuntea con el destino del personaje espectador. En el texto de Garmendia este relato realiza una suerte de síntesis respecto a la puesta en escena de lo fantástico que se viene produciendo a lo largo del texto, al poner en escena uno de los procedimientos fundamentales en la producción y reducción de lo fantástico: la transgresión del límite y su posterior restitución.

II. La producción de lo fantástico en "El único lugar posible".

En **El único lugar posible**, el más reciente de los libros de Garmendia, la exploración de la puesta en escena de lo fantástico continuará su desarrollo. Si en **Memorias** lo fantástico estaba sostenido por la visión (individual y colectiva) y por el fenómeno del discurso indicado (la acción del símil o la metáfora como lenguaje directo), en este texto la visión se hará más compleja y la puesta en escena de lo fantástico no obedecerá sólo a una operación de discurso sino que ampliará sus formas hacia otras dicotomías correlativas (penetración del sueño en la realidad, el extrañamiento, la metamorfosis, etc.).

El texto diferencia la realidad, lo objetivo, de lo subjetivo, concebido, éste, como una pantalla donde lo fantástico se pondrá en escena; a ratos, este procedimiento que recorre todo el texto, se hace explícito:

> "le ví levantarse en un salto y por un instante su imagen rebotó en una imaginaria pantalla; en ella mi amigo se dirigía a zancadas por el largo corredor de la pensión, arrastrando por el moño el cadáver sangrante de la propietaria, que iba dejando atrás en los mosaicos un reguero de tripas" (p. 215).

Como en el relato de la siesta del pueblo en **Memorias** esos hechos no acontecen sino en la subjetividad del personaje, en esa pantalla donde lo fantástico es posible. Desde este único lugar posible, las formas de lo fantástico se van escenificando; por ejemplo, la metamorfosis ("...ahora, mientras se va aproximando a un sillón (...) he adquirido alguna destreza en esta operación, de modo que cuando Teotiste llega junto a mí, ya está en pelotas") o el doble ("En una oportunidad, interrumpiendo la

lectura alcé la vista en dirección a la puerta
caída de párpados, pude ver que mi vivo r
persona (...) había traspasado esa puerta y se
la habitación, donde se detuvo con intenció
bra, volví la mirada a la página y sin dar imp
ginación,..."). En el relato llamado "Tigre"
morfosis en la pantalla de lo subjetivo: el tig
de yeso; para la pantalla de la subjetividad,
metamorfosis pasan incluso del plano repre
curso en un paródico juego de intercone
"tigre": "Pienso si no llegará a ser, por últim

Lo fantástico es parte, en Garmendi
puede ser la de un narrador –tal es el ca
personaje hacia los lugares donde lo fantá
producida por un "juego de imaginación",
fiebre ("sin duda sabe que ha estado conmi
la campana de la fiebre y por eso me ha re
alucinación "...yo mismo llegué a aceptar
desabillé de la gorda como la deproporciona
objeto de una alucinación" (p. 320). Esa pant
fantástico es posible, al diferenciarse del luga
lugar imposible donde se mueve la superfi
traza el límite propaga ese rumor secreto q
interior de todo texto: la alteridad.

2.1. Las formas de la alteridad

Al lugar de la objetividad, de lo real,
necesario oponerle otro lugar, aquel donde
lugar puede ser la pantalla de lo subjetivo, p
o la república de los enanos. Un lugar "
forma del ser y del hacer sean posibles: "
Borneo? –pregunta Anselmo, el
tierra hay siempre una hora posible,
reservada para tí únicamente y que jamás se
los enanos, por su parte, son seres de la alt
como lo fantástico, de un lugar otro: "por
lado una república de enanos, donde
propias salas de maternidad, sus jardines de
superiores de adiestramiento en oficios de
Borneo o la república de enanos son lugares
necesario y posible donde lo fantástico se

2.2. La *Flor de Coleridge*

Borges cita un texto de Coleridge

a mujer te engaña, pendejo! ¿No ves que te
ga con tu amigo? ¡Mátala de una vez que
está burlando de tí, imbécil! (p. 107)

ego, en la primera parte, el límite será
aso cuando termine la película, pues Don
iente, sin falta, con su silla al hombro" (p.
s entre los destinos en la pantalla de cine y
bajado, aunque con diferentes propósitos
a en su cuento "Un pacto con el diablo",
Brown en la pantalla contrapuntea con el
dor. En el texto de Garmendia este relato
specto a la puesta en escena de lo fantástico
largo del texto, al poner en escena uno de
tales en la producción y reducción de lo
límite y su posterior restitución.

o fantástico en "El único lugar posible".

sible, el más reciente de los libros de
de la puesta en escena de lo fantástico
n **Memorias** lo fantástico estaba sostenido
olectiva) y por el fenómeno del discurso
la metáfora como lenguaje directo), en este
npleja y la puesta en escena de lo fantástico
ración de discurso sino que ampliará sus
s correlativas (penetración del sueño en la
metamorfosis, etc.).
alidad, lo objetivo, de lo subjetivo, conce-
donde lo fantástico se pondrá en escena; a
recorre todo el texto, se hace explícito:

le ví levantarse en un salto y por un instante
a imagen rebotó en una imaginaria pantalla;
n ella mi amigo se dirigía a zancadas por el
rgo corredor de la pensión, arrastrando por
l moño el cadáver sangrante de la propie-
ria, que iba dejando atrás en los mosaicos
n reguero de tripas" (p. 215).

siesta del pueblo en **Memorias** esos hechos
tividad del personaje, en esa pantalla donde
de este único lugar posible, las formas de lo
do: por ejemplo, la metamorfosis ("...aho-
ndo a un sillón (...) he adquirido alguna
e modo que cuando Teotiste llega junto a mí,
le ("En una oportunidad, interrumpiendo la

lectura alcé la vista en dirección a la puerta del cuarto y en menos de una caída de párpados, pude ver que mi vivo retrato, es decir, que mi propia persona (...) había traspasado esa puerta y se adelantaba hasta el centro de la habitación, donde se detuvo con intención tal vez de dirigirme la palabra, volví la mirada a la página y sin dar importancia a ese juego de la imaginación,..."). En el relato llamado "Tigre" se produce el juego de metamorfosis en la pantalla de lo subjetivo: el tigre para las visitas es un objeto de yeso; para la pantalla de la subjetividad, un ser en metamorfosis, estas metamorfosis pasan incluso del plano representativo del relato al del discurso en un paródico juego de interconexión discursiva del sustantivo "tigre": "Pienso si no llegará a ser, por último, un tigre de papel" (p. 153).

Lo fantástico es parte, en Garmendia, de una visión, esta visión puede ser la de un narrador –tal es el caso de Anselmo que guía al personaje hacia los lugares donde lo fantástico se escenifica, puede ser producida por un "juego de imaginación", como vimos más arriba; por la fiebre ("sin duda sabe que ha estado conmigo todos estos días, dentro de la campana de la fiebre y por eso me ha reconocido" p. 141), o por una alucinación "...yo mismo llegué a aceptar la sospecha de que tanto el desabillé de la gorda como la deproporcionada actuación del viejo, fueron objeto de una alucinación" (p. 320). Esa pantalla, ese único lugar donde lo fantástico es posible, al diferenciarse del lugar de las cosas objetivas, de ese lugar imposible donde se mueve la superficie de nuestra cotidianidad, traza el límite propaga ese rumor secreto que corre como un río en el interior de todo texto: la alteridad.

2.1. Las formas de la alteridad.

Al lugar de la objetividad, de lo real, de la vigilia de lo natural, es necesario oponerle otro lugar, aquel donde lo fantástico sea posible. Ese lugar puede ser la pantalla de lo subjetivo, pero también la isla de Borneo o la república de los enanos. Un lugar "otro" donde otra lógica y otra forma del ser y del hacer sean posibles: "qué hora es en la gran isla de Borneo? –pregunta Anselmo, el introductor de lo fantástico–. En esta tierra hay siempre una hora posible, una hora única en el mundo reservada para tí unicamente y que jamás se cansa de esperarte" (p. 259), los enanos, por su parte, son seres de la alteridad y por tanto necesitan, como lo fantástico, de un lugar otro: "por lo tanto ha de existir en algún lado una república de enanos, donde esta especie ambigua posee sus propias salas de maternidad, sus jardines de infancia, colegio y unidades superiores de adiestramiento en oficios de enanos" (p. 277). La isla de Borneo o la república de enanos son lugares que son metáforas del lugar necesario y posible donde lo fantástico se escenifica.

2.2. La Flor de Coleridge.

Borges cita un texto de Coleridge donde lo fantástico se produce

pues el sueño irrumpe inesperadamente el ámbito de la realidad: "si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?".[9] En **El único lugar posible** una de las formas de producción de lo fantástico obedece a este procedimiento. Así por ejemplo, en el siguiente texto:

> "En el centro de esa habitación rectangular, el ataud sobresalía por encima de un promontorio de coronas. Conseguí asomarme por el borde de la caja y la hallé vacía e intocada. Sin embargo, del lado de la cabecera pude advertir claramente una mancha con toda seguridad de sangre seca, la misma que acabo de ver en mi sábana, pues en este momento abro los ojos" (p. 20-1).

A lo largo del texto asistimos al desdibujamiento del límite entre el sueño y la vigilia, a transfiguraciones de los sueños (metamorfosis o presencia del doble, inesperadas causalidades o visiones exasperantes) de pronto instaladas, con violencia, en la previsible cotidianidad de la vigilia. Una flor regalada en un sueño es sin duda una forma hermosa de soñar; esa flor instalada de pronto en nuestra vigilia es una razón para el horror o la locura, es el estallido del límite entre los dos ámbitos (el de la metamorfosis del sueño y el de la causalidad previsible de la vigilia), es la presencia sin más de lo fantástico. El texto de Garmendia concluye justamente con un intento de reconstruir los límites hecho añicos a lo largo del texto: "Aunque no lo creas, dijo Anselmo, somos los mismos de antes, si viste algo, pudo ser un sueño y de todas maneras ya es un recuerdo y por tanto algo inmaterial cuyos bordes han comenzado a velarse, sigamos, entonces, hermano. No ha pasado nada" (p 321-2).

La observación final de Anselmo es, lo decíamos, un intento de reducir lo fantástico (todo es sueño y/o recuerdo) y un regreso al ámbito previsible de lo cotidiano ("Sigamos, entonces, hermano. No ha pasado nada"). También parece un recordatorio al hipotético lector que se dispone a cerrar el libro y regresar a su ámbito de previsiones.

A lo largo del texto las metamorfosis, el extrañamiento (la presencia del otro) obedecen muchas veces a otra razón reductiva: la representación alegórica; el fragmento "viudo" (p. 87), es un claro ejemplo de esta persistencia reductora que recorre todo el texto.

Por otra parte, el procedimiento de discurso que cumple un papel fundamental en **Memorias** (utilización del lenguaje figurado como si

9. J.L. Borges, "La Flor de Coleridge", en Otras inquisiciones (1952), en Prosa. Barcelona. Círculo de Lectores, 1975. p. 477.

fuese lenguaje directo) es también
menos profusión pero con igual efica
(lenguaje figurado) tiene la huella de
pleno vuelo (utilización como lengua
(que no es sino una metáfora corporal
metamorfosis en mujer (p. 306-7), etc

El sentido se fuga y/o se fija en la
otras formas reductivas que el texto co
expansión de la representación fantás
blemente: la literatura es, más allá y má
más complejo e inocente de los juegos,
de las formas profundas del cuestiona

...de la realidad: "si un
... flor como
... esa flor en su
... una de las formas
... Así por

... rectangular,
... de un pro-
... asomarme
... y la hallé vacía e
... de la cabe-
... una mancha
... seca, la misma
... pues en este
... (p. 20-1).

... límite entre el
... metamorfosis o
... exasperantes) de
... de la vigilia.
... forma hermosa de soñar;
... para el horror o
... ámbitos (el de la
... de la vigilia), es la
... Garmendia concluye
... hecho añicos a lo
... somos los mismos de
... maneras ya es un
... han comenzado a
... nada" (p 321-2).
... un intento de
... regreso al ámbito
... hermano. No ha pasado
... lector que se
... de previsiones.
... (la presencia
... la representación
... es un claro ejemplo de esta
...
... que cumple un papel
... lenguaje figurado como si

... Otras inquisiciones (1952), en **Prosa.**
... p. 477.

fuese lenguaje directo) es también usado en este texto, sin duda con menos profusión pero con igual eficacia: un viejo con facha de pájaro (lenguaje figurado) tiene la huella de una pedrada que lo ha derribado en pleno vuelo (utilización como lenguaje directo, p. 115); el travestismo (que no es sino una metáfora corporal del cambio de sexo) deviene real metamorfosis en mujer (p. 306-7), etc.

El sentido se fuga y/o se fija en la red espesa de la alegoría, o en las otras formas reductivas que el texto como redes, va desplegando sobre la expansión de la representación fantástica; pero algo se revela irreductiblemente: la literatura es, más allá y más acá de sus sentidos inmediatos, el más complejo e inocente de los juegos, un juego que esconde y revela una de las formas profundas del cuestionamiento de lo real.

PEDRO BERROETA: DE LA RAZON COSMICA A LA RAZON AMOROSA

–Ahora está soñando –señaló Tarará– ¿Y a que no sabes lo que está soñando?
–¡Vaya uno a saber! –replicó Alicia– ¡Eso no podría adivinarlo nadie!
–¡Anda! ¡Pues si te está soñando a tí! –exclamó Tarará batiendo palmas en aplauso de su triunfo–. Y si dejara de soñar contigo, ¿qué crees que te pasaría?
–Pues que seguiría aquí tan tranquila, por supuesto, respondió Alicia.
–¡Ya! ¡Eso es lo que tú quisieras –replicó Tarará con gran suficiencia–. ¡No estarías en ninguna parte! ¡Como que tú no eres más que un algo con lo que está soñando!
–Si este Rey aquí se nos despertara –añadió Tarará– tú te apagarías... ¡zas! ¡Como una vela!

Lewis Carroll
Alicia a través del espejo

Si dejas de pensar en ella, desaparecerá.
Migaja, p. 330

Pedro Berroeta ha producido el corpus de narrativa fantástica más extenso de la literatura venezolana.[10] Su fidelidad a una narrativa que alcanza su figura en el amplio espectro de lo fantástico lo vincula estrechamente a la obra de Julio Garmendia, el fundador, como hemos

10. Pedro Berroeta ha escrito algunas obras de poesía y teatro. Este trabajo hace referencia sólo a su trabajo narrativo: **Marianik**, 1945 (Edición citada: Caracas, Monte Avila. 1972, Colección El Dorado); **La Leyenda del Conde Luna**. México. Aguilar, 1956; El espía que vino del cielo. Caracas. Monte Avila, 1974; y **Natacha**, te quiero tanto. Caracas. Publicaciones Seleven. 1981.

tratado de ver, de lo que podríamos llamar una estética de lo fantástico en la literatura de nuestro país.

Julio Garmendia, como hemos observado, produce una breve y densa obra de corte fantástico (concretamente los ocho cuentos de **La tienda de muñecos**, 1927, y dos cuentos de los ocho que integran **La tuna de oro**, 1951: "Manzanita" y "El médico de los muertos"). Esta producción está sostenida por la formulación de lo fantástico que se puede rastrear en "El cuento ficticio", de **La tienda de muñecos**. El universo fantástico de Garmendia es un universo coherente que explora, a través de la práctica de la ficción, las postulaciones teóricas que un lector puede deducir de "El cuento ficticio".

El segundo gran momento de la literatura fantástica en Venezuela se va a producir, pensamos, en la ya extensa obra de Pedro Berroeta. Es necesario agregar, sin embargo, una diferencia fundamental: mientras que los textos de Garmendia, al acercarse a la alegoría, se salvan del estatismo de esta figura a través de la parodia y el humor (cristalizando así en un universo fantástico que sólo acepta la reducción de la parodia), muchos de los textos de Berroeta sucumben a ese estatismo y a esa pobreza del sentido que es la moraleja.

Podría quizás decirse que la obra de Pedro Berroeta se ha orientado por dos líneas diferenciables (más allá de los vasos comunicantes que también suponen): una, que podríamos señalar como la narrativa de sentido "cósmico" (**La Leyenda del Conde Luna**, 1955; **El espía que vino del cielo**, 1968 y **La Salamandra**, 1974) y otra, como la narrativa de sentido "amoroso" (**Marianik**, 1945, **Migaja**, 1974 y **Natacha te quiero tanto**, 1981). Es la primera línea –la de la razón cósmica– la que sucumbe, creemos, de manera progresiva en el estatismo de la alegoría, en la pobreza de la moraleja; la segunda línea, por el contrario –la de la razón amorosa– se orienta hacia una magistral exploración de las posibilidades narrativas de lo fantástico.

I. La razón cósmica.

A nuestro parecer **La Leyenda del Conde Luna** es, junto con **Migaja**, uno de los mejores relatos de Berroeta. Esta novela, de 1955, sintetiza en realidad las dos líneas señaladas: la razón amorosa y la razón cósmica, que parecen ser las obsesiones de esta narrativa. El relato comienza como un cuento maravilloso: "Hubo una vez una ciudad llamada Cólcida, situada a orillas del río Bócinares, que todavía corre hoy, sin cauce fijo, por las llanuras del Neponte" (p. 13). El lugar del relato es un lugar "otro", distinto sin duda de una realidad "verosímil" donde un posible lector pueda identificarse. La novela se inicia como un relato de gran belleza sobre los amores del Conde Anulfo y Persia, la tejedora. Esta primera parte, donde el lirismo llega a su climax, sirve de preludio a la que va a ser la intención narrativa de la novela: la razón amorosa, a través de la

metamorfosis, del Conde Luna y la Naturale
producir una significación alegórica que i
cósmica que hemos mencionado: la lucha e

La producción de lo fantástico en litera
pensarse como una irrupción, violenta o pe
rritorialidad en el territorio de lo "real": lo fa
un "afuera" innombrable invade el ámbito de
tacharlo. Por ello, cerca de la producción
posible encontrar el sentido de lo demoníac
Luna instala un ámbito de lo real: la ciuda
Luna; y un ámbito de la expresión de lo
manifestación del mal: la naturaleza.

La novela lleva su exploración sobre la
asimilar los ámbitos espaciales Ciudad/Na
expresión subjetiva Vigilia/Sueño: "Al pasar d
de la vigilia al sueño y mi caballo, por llevarm
representaba como una entidad singular: el la
y el ensueño" (p. 58). El terror que vive agazap
fantástico nace de la destrucción del límite ent
de lo real, de la vigilia, etc., y ese ámbito exteri
irreal, el sueño, etc. Destruir ese límite es enc
La novela así lo expresa con una intuición est
siguiente me dí cuenta de que había franquea
Dios a los hombres y de que me había separad
mi destino" (p. 64). La conciencia de estos dos
del límite que resguarda la tranquilidad de lo
la cristalización de la presencia del mal en el

El "yo" en vez de amar el espacio de lo h
el espacio extraterritorial: la naturaleza. En
lidad en un sujeto (la bestia), sólo para descu
expresión del mismo yo. De esta manera,
posibilidades narrativas de lo fantástico lle
fantástico en el sujeto que es la presencia d
entonces hacia la expresión alegórica: la luch
"yo" y del "otro", es la lucha del bien y el mal.
lo fantástico que la novela desarrolla parece
estrecho: "...había llegado al convencimient
sido creado con el único y deliberado propós
la Bestia y desviase sobre él y aniquilase en él
que otra manera se hubiese abatido sobre to
(p. 183). La novela pues se orienta hacia el
bien y el mal y deja intuir la moraleja de
cósmica para el logro de la felicidad. Sin d
trama de lo fantástico –articulada, a un enr
del Visir, el propio Conde hasta el campes
Balletería– es más fuerte en la novela que el

metamorfosis, del Conde Luna y la Naturaleza. Esta trama amorosa va a producir una significación alegórica que iniciará la línea de la razón cósmica que hemos mencionado: la lucha entre el bien y el mal.

La producción de lo fantástico en literatura, como es sabido, puede pensarse como una irrupción, violenta o perturbadora, de una extraterritorialidad en el territorio de lo "real": lo fantástico se produce cuando un "afuera" innombrable invade el ámbito de lo previsible para negarlo o tacharlo. Por ello, cerca de la producción de lo fantástico siempre es posible encontrar el sentido de lo demoníaco. **La Leyenda del Conde Luna** instala un ámbito de lo real: la ciudad, los dominios del Conde Luna; y un ámbito de la expresión de lo fantástico a través de la manifestación del mal: la naturaleza.

La novela lleva su exploración sobre la expresión de lo fantástico a asimilar los ámbitos espaciales Ciudad/Naturaleza, a los ámbitos de expresión subjetiva Vigilia/Sueño: "Al pasar de la selva a la ciudad, pasaba de la vigilia al sueño y mi caballo, por llevarme del uno al otro mundo, se representaba como una entidad singular: el lazo de unión entre la verdad y el ensueño" (p. 58). El terror que vive agazapado en toda expresión de lo fantástico nace de la destrucción del límite entre el ámbito de lo previsible, de lo real, de la vigilia, etc., y ese ámbito exterior que es lo imprevisible, lo irreal, el sueño, etc. Destruir ese límite es encarar la posibilidad del mal. La novela así lo expresa con una intuición estética sorprendente: "Al día siguiente me dí cuenta de que había franqueado el límite designado por Dios a los hombres y de que me había separado de ellos, definitivamente, mi destino" (p. 64). La conciencia de estos dos ámbitos, de la transgresión del límite que resguarda la tranquilidad de lo real, produce, en la novela, la cristalización de la presencia del mal en el sujeto: la Bestia.

El "yo" en vez de amar el espacio de lo homogéneo (la ciudad) ama el espacio extraterritorial: la naturaleza. Encarna esta extraterritorialidad en un sujeto (la bestia), sólo para descubrir que ese "otro" es una expresión del mismo yo. De esta manera, la novela, explorando las posibilidades narrativas de lo fantástico llega a esa expresión de lo fantástico en el sujeto que es la presencia del Doble. La novela deriva entonces hacia la expresión alegórica: la lucha del Conde y la Bestia, del "yo" y del "otro", es la lucha del bien y el mal. Toda la compleja trama de lo fantástico que la novela desarrolla parece desembocar en este sentido estrecho: "...había llegado al convencimiento exacto de que Luna había sido creado con el único y deliberado propósito de que se enfrentara con la Bestia y desviase sobre él y aniquilase en él –aniquilándose– la maldad, que otra manera se hubiese abatido sobre toda Cólcida hasta destruirla" (p. 183). La novela pues se orienta hacia el enfrentamiento cósmico del bien y el mal y deja intuir la moraleja de la necesidad de la armonía cósmica para el logro de la felicidad. Sin duda la compleja y hermosa trama de lo fantástico –articulada, a un enrejado de narradores que van del Visir, el propio Conde hasta el campesino Lesio y el Capitán de la Balletería– es más fuerte en la novela que el reducto del sentido alegórico,

lo que hace de este texto, a nuestro juicio, uno de los grandes logros en la producción de Berroeta.

2. La siguiente novela de Berroeta, **El espía que vino del cielo**, sí sucumbe, a nuestro parecer, y a pesar de los logros narrativos que entraña, a este reducto de las posibilidades estéticas. La razón cósmica dominará en esta novela, como dominará en **La Salamandra**. Al igual que **La leyenda**, esta novela planteará un complejo tramado de lo fantástico para luego sucumbir en el discurso moralizante (presentado con intermitencias a lo largo del texto) y en la solución alegórica (planteada al final de la novela).

Como en **La leyenda**, se plantea la problemática del Doble donde el enfrentamiento con el "otro" supone, simultáneamente, su sentido inverso: la identidad entre los contrarios enfrentados. El enfrentamiento entre el Conde Luna y la Bestia es la puesta en escena de la complejidad "yo-otro": la irrupción del "otro" supone la destrucción, la tacha del contrario, pero también, en ese mismo acto, la identidad con ese otro del enfrentamiento. En **El espía**, esta escenificación se producirá entre el "indiciado" Juan Catalá (venido de un "afuera" innombrable para perturbar el orden de un pequeño pueblo andino y el orden del universo) y el agente especial, ser invisible mandado por el sujeto del orden (El "viejo", Dios) para seguir las actuaciones del indiciado.

Juan Catalá es, como la Bestia, el sujeto del mal. Quizás uno de los grandes logros de la novela está en la forma compleja como el mal cristaliza en ese sujeto: Juan Catalá (que podríamos deducir sea la encarnación del Diablo) viene a subvertir y a "perfeccionar" el orden establecido por Juan El Viejo (que podemos deducir es Dios). En su doble función de "subversivo" y "perfeccionador" Juan Catalá pone una vez más en escena la compleja relación "yo-otro": el enfrentamiento destructivo y la simultánea identidad. Ese simultáneo y contradictorio sentido de oposición e identidad está marcado en los mismos nombres: Juan (Catalá)/Juan (El Viejo). Esta doble función se repetirá, con una simetría que evidencia la hermosa construcción de la novela, entre Juan Catalá y los personajes terrestres: con el cura y el maestro a través de la discusión de ideas; con las mujeres a través de la seducción; es evidente sin embargo que la escenificación más dramática de ese doble sentido de oposición e identidad se presenta, como decíamos, entre el agente invisible que lo vigila y Catalá, pues el proceso de identificación se da rítmicamente y en forma inexorable, a medida que el agente produce los informes sobre la actuación del indiciado. Si en **La leyenda**, la oposición en el ámbito espacial ciudad/naturaleza y la ruptura perturbadora del límite que las separa plantea una simetría con la oposición "yo-otro" (Conde/Bestia) y la ruptura del límite que los separa, en **El espía**, la oposición Orden/Subversión supone un correlato entre Juan El Viejo/Juan Catalá, Agente/Juan Catalá, etc., con su posterior destrucción del límite e identificación de los opuestos. La novela, con una intuición sorprendente va dibujando la ver-

dad del sujeto de la subversión, hasta imp
gresión: cuando Juan Catalá irrumpe en
pueblo andino es sin duda el sujeto del
sujeto del Bien); a medida que el personaj
ciencias nos enteramos que esa forma d
de la libertad; luego la libertad es el bien
ámbito del "orden". Evidenciando esta p
novela una reflexión, con los instrumen
sobre la razón histórica (que supone la ra
de la subversión. Esta indagatoria no obs
casi, por la enunciación de juicios de v
puestos, de manera heterogénea, sobre l
sin integrarse a ella), sobre el Hombre, s
Venezuela, el Capitalismo, etc. Un dis
como la grasa en el agua, sobre la densa s
de sujetos del Bien y del Mal que cambia
cen tan complejos como la vida misma.

La subversión por parte de Catalá
una metáfora de la subversión del o
(susceptible, como hemos observado, de
escribe cincuenta y cuatro informes sobre
los cuales es ganado por la verdad de éste
señala explícitamente la perturbación cre
venido de un "afuera": "En el poco tiem
fecundado ilegalmente a la joven Varga
sume, porque ya es hecho habitual– c
provocado la ida del maestro de escuela; fu
su hábitos; ha inquietado la mente de la v
cada una de las personas con quienes ha e
del encuentro con el indiciado, desorienta
de cosas que, hasta ese momento, había
natural o lógico" (p. 162). Alcalá perturba
no a través del horror sino a través d
entrañamente humana que es la seducci
sujetos del Mal en la literatura universal –
Melmoth de Maturín, El Diablo de Cazotte
ante todo, un seductor.

La novela, en el contexto de una gr
consideraciones o hacia sugerencias de tip
gran engendrador de la humanidad a trav
hacia este sentido avanza la gran
posibilidad –por medio de la subversión q
del mismo Dios, o del orden que lo man
Universo y lo sometió a leyen inmutables,
un niño, si su propio hijo, cayera de un

dad del sujeto de la subversión, hasta imponerla. El relato plantea una progresión: cuando Juan Catalá irrumpe en el ámbito cotidiano del pequeño pueblo andino es sin duda el sujeto del mal (por tanto Juan El Viejo es el sujeto del Bien); a medida que el personaje actúa y subvierte hechos y conciencias nos enteramos que esa forma de la subversión es una búsqueda de la libertad; luego la libertad es el bien y la marca del mal se instala en el ámbito del "orden". Evidenciando esta progresión, puede notarse en esta novela una reflexión, con los instrumentos propios del hecho narrativo, sobre la razón histórica (que supone la razón ideológica y la razón moral) de la subversión. Esta indagatoria no obstante, se ve aplastada, sepultada casi, por la enunciación de juicios de valor (que quedan como superpuestos, de manera heterogénea, sobre la indagatoria narrativa señalada, sin integrarse a ella), sobre el Hombre, sobre la Creación, la Historia de Venezuela, el Capitalismo, etc. Un discurso moralizante que navega, como la grasa en el agua, sobre la densa superficie de esa narrativa acerca de sujetos del Bien y del Mal que cambian sus roles, los invierten, los hacen tan complejos como la vida misma.

La subversión por parte de Catalá del pequeño pueblo andino es una metáfora de la subversión del orden del cosmos por el Mal (susceptible, como hemos observado, de trocarse en Bien). El "agente" escribe cincuenta y cuatro informes sobre el "indiciado" en el proceso de los cuales es ganado por la verdad de éste. En el informe cuarenta y dos señala explícitamente la perturbación creada en el pueblo por ese sujeto venido de un "afuera": "En el poco tiempo que lleva en este pueblo, ha fecundado ilegalmente a la joven Vargas; consumió adulterio –o consume, porque ya es hecho habitual– con la esposa del italiano; ha provocado la ida del maestro de escuela; fue causa de que el cura ahorcase su hábitos; ha inquietado la mente de la viuda de Albuquerque y todas y cada una de las personas con quienes ha entrado en contacto, han salido del encuentro con el indiciado, desorientados e inconformes con el orden de cosas que, hasta ese momento, habían considerado como normal, natural o lógico" (p. 162). Alcalá perturba el orden, lo resquebraja, pero no a través del horror sino a través de esa expresión del Mal tan entrañamente humana que es la seducción. Alcalá, como los grandes sujetos del Mal en la literatura universal –el Mifestófeles de Goethe o el Melmoth de Maturín, El Diablo de Cazotte o el Drácula de Stoker, etc., es, ante todo, un seductor.

La novela, en el contexto de una gran heterodoxia, deriva hacia consideraciones o hacia sugerencias de tipo ideológico: el diablo como gran engendrador de la humanidad a través del pecado, y, sobre todo (y hacia este sentido avanza la gran alegoría de la novela), como la posibilidad –por medio de la subversión que propone– de la redención del mismo Dios, o del orden que lo mantiene prisionero. "El creó al Universo y lo sometió a leyen inmutables, que no admiten excepción. Si un niño, si su propio hijo, cayera de un elevado edificio, no podría

impedirlo. Porque, sabes tú lo que sucedería si Dios detuviera la caída de un niño desprendido desde un décimo piso? Sucedería que, en ese mismo instante, todos los astros podrían precipitarse los unos contra los otros, porqe la ley de la gravitación universal habría sido violada" (p. 197). El bien del "orden", al proceder en forma implacable, se transforma en un mal, en la prisión de su propio creador: "No hay excepción. No hay excepción alguna. Dios tiene que respetar sus propias leyes y es prisionero de ellas; él no puede conocer la compasión, porque compadecer y perdonar es hacer excepción" (p. 197). De allí se deriva la interpretación de la función de la vida del hombre como función redentora: "Ellos, los hombres, son los únicos que pueden ser compasivos. Para eso fueron creados. No entiendes, amigo? El hombre fue hecho para violar las leyes en nombre del amor y de la piedad (p. 197). Es claro, en la novela, que esa función redentora sólo puede ser otorgada al hombre por el sujeto de la libertad: por Juan Catalá. He allí, decíamos, el gran sentido alegórico del texto: una interpretación sobre el destino de la Creación, donde Dios (el ser del Bien trocado en sujeto del Mal) es redimido por el Demonio (el ser del Mal trocado, como el Mefistófeles de Goethe, en sujeto del Bien). Como puede verse, el planteamiento del texto es rico y complejo; quizás le sobre la enunciación de los juicios de valor que mencionábamos, innecesarios pues los planteamientos fundamentales están logrados, en **El espía que vino del cielo**, con los recursos propios de lo narrativo.

3. En **La Salamandra**, el peso muerto de esos juicios de valor inundan el texto resquebrajando, a nuestro parecer, sus logros. En esta novela, el hecho fantástico es una suerte de premisa para la producción de un moralismo (una reflexión sin duda cuestionable sobre el "Hombre", "Occidente", "La Vida", etc., todos con mayúsculas) que recorre como un fantasma el texto. Berroeta cae en esta novela en la trampa que Julio Garmendia, a través del humor y la parodia, logró salvar como un malabarista en el vacío: el estatismo de la alegoría, la pobreza de la moraleja.

Quizás uno de los elementos formales más importantes de Berroeta sea la complejidad de los centros de producción del relato, como hemos visto desde **La leyenda.** En **La Salamandra** hay dos centros de producción del relato: se narra desde el grupo de La Salamandra (donde se interroga la vida de Efren) y se narra desde un futuro situado en un más allá de la supuesta destrucción de la cultura Occidental (desde donde se investiga la significación de la Salamandra y desde donde se establecerán apreciaciones morales sobre la civilización). Podría decirse quizás que en líneas generales la producción narrativa desde el grupo la Salamandra se orienta fundamentalmente hacia la problemática del "ser", y el centro de producción narrativa desde el futuro al cuestionamiento de la sociedad Occidental. El relato ocurre en un minuto de la vida de Efren y, más allá de sus intenciones moralistas, se encuentra ricamente inundado de manifestaciones de lo fantástico: fusiones de personajes, metamorfosis, trans-

gresión del tiempo y del espacio, etc.
ocurrido en un minuto de la vida de E
toda esa escenificación de lo fantástic
proyección subjetiva del personaje; si
Coleridge, citada por Borges, de regreso
traído una prueba irrefutable: el dibujo
hombre de barba roja, al final de la nove
vigilia.

La temática de la proyección su
(posteriormente será retomada magist
objeto es crearlo en la realidad; la marca d
objeto venido desde un "afuera" –de e
deseo– irrumpe en la realidad para per
literatura latinoamericana, **Tlön, Ugba**
Borges es, a nuestro parecer, el texto q
narrativa de esta posibilidad de lo fant
Efren, en el intenso interrogatorio ante
escena esta posibilidad de lo fantástico p
su propio ser. La novela también, a ratos
metafísica del ser. La creación a travé
compleja ha explorado el discurso psico
en una formulación estética fundamen
esta forma de escenificación de lo fantás
principales elementos de su narrativa;
temporánea, **El único lugar posible,**
explora la posibilidad de lo fantástico a
del sujeto deseante; la creación a través
desarrollo de **Tlön, Ugbar, Orbis Tertius**
propenden asimismo a borrarse y a perde
gente. Es clásico el ejemplo de un umbral
un mendigo y que se perdió de vista a su
caballo, han salvado las ruinas de un
posibilidad de la escenificación de lo fant
obsesiones narrativas: "Los dioses del O
dra– desaparecieron porque el pueblo g
dejar de creer en ellos, en sus dioses, los g
de existir, porque dejaron de creer en s
narrativo que nace del encuentro entre E
un discurso que se orienta hacia ese sen
fantástico a través de la proyección subjeti
y seres (Valeria y, acaso, todo el grupo de L
como síntesis, como sentido último, crea
fantástica de la proyección subjetiva dev
física del ser.

Pero, ¿qué es, en la novela, el grupo
del grupo se mueve, desde el primer

sucedería si Dios detuviera la caída de
mo piso? Sucedería que, en ese mismo
precipitarse los unos contra los otros,
ersal habría sido violada" (p. 197). El
orma implacable, se transforma en un
creador: "No hay excepción. No hay
espetar sus propias leyes y es prisionero
a compasión, porque compadecer y
197). De allí se deriva la interpretación
e como función redentora: "Ellos, los
eden ser compasivos. Para eso fueron
hombre fue hecho para violar las leyes
(p. 197). Es claro, en la novela, que esa
otorgada al hombre por el sujeto de la
decíamos, el gran sentido alegórico del
destino de la Creación, donde Dios (el
Mal) es redimido por el Demonio (el ser
ófeles de Goethe, en sujeto del Bien).
nto del texto es rico y complejo; quizás
uicios de valor que mencionábamos,
tos fundamentales están logrados, en El
recursos propios de lo narrativo.

peso muerto de esos juicios de valor
a nuestro parecer, sus logros. En esta
uerte de premisa para la producción de
duda cuestionable sobre el "Hombre",
s con mayúsculas) que recorre como un
n esta novela en la trampa que Julio
y la parodia, logró salvar como un
smo de la alegoría, la pobreza de la

formales más importantes de Berroeta
de producción del relato, como hemos
mandra hay dos centros de producción
de La Salamandra (donde se interroga la
n futuro situado en un más allá de la
Occidental (desde donde se investiga la
desde donde se establecerán aprecia-
n). Podría decirse quizás que en líneas
desde el grupo la Salamandra se orienta
blemática del "ser", y el centro de
uro al cuestionamiento de la sociedad
minuto de la vida de Efren y, más allá de
uentra ricamente inundado de mani-
es de personajes, metamorfosis, trans-

gresión del tiempo y del espacio, etc. Al revelar la novela que todo ha ocurrido en un minuto de la vida de Efren, puede llegarse a pensar que toda esa escenificación de lo fantástico no es sino el producto de la proyección subjetiva del personaje; sin embargo, como en la flor de Coleridge, citada por Borges, de regreso de las zonas de lo fantástico se ha traído una prueba irrefutable: el dibujo de la Salamandra, la vigilancia del hombre de barba roja, al final de la novela, cuando Efren ha recuperado la vigilia.

La temática de la proyección subjetiva es reiterada en Berroeta (posteriormente será retomada magistralmente en **Migaja**): desear un objeto es crearlo en la realidad; la marca de lo fantástico es aquí evidente: un objeto venido desde un "afuera" –de ese afuera perturbador que es el deseo– irrumpe en la realidad para perturbarla, tacharla, abolirla. En la literatura latinoamericana, **Tlön, Ugbar, Orbis Tertius,** de Jorge Luis Borges es, a nuestro parecer, el texto que lleva más lejos la exploración narrativa de esta posibilidad de lo fantástico. En la novela de Berroeta, Efren, en el intenso interrogatorio ante el grupo La Salamandra, pone en escena esta posibilidad de lo fantástico para hacer realidad la existencia de su propio ser. La novela también, a ratos, se convierte en una exploración metafísica del ser. La creación a través del deseo –que en forma tan compleja ha explorado el discurso psicoanalítico lacaneano– se convierte en una formulación estética fundamental. En Borges, como decíamos, esta forma de escenificación de lo fantástico se constituye en uno de los principales elementos de su narrativa; en la literatura venezolana contemporánea, **El único lugar posible**, 1981, de Salvador Garmendia, explora la posibilidad de lo fantástico a través de la proyección subjetiva del sujeto deseante; la creación a través del deseo es evidente en todo el desarrollo de **Tlön, Ugbar, Orbis Tertius**: "Las cosas se duplican en Tlön, propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro". En Berroeta esta posibilidad de la escenificación de lo fantástico se convierte en una de las obsesiones narrativas: "Los dioses del Olimpo –se dice en **La Salamandra**– desaparecieron porque el pueblo griego dejó de creer en ellos, y al dejar de creer en ellos, en sus dioses, los griegos se prepararon para dejar de existir, porque dejaron de creer en sí mismos" (p. 165). El discurso narrativo que nace del encuentro entre Efren y el grupo La Salamandra es un discurso que se orienta hacia ese sentido de la plasmación del hecho fantástico a través de la proyección subjetiva del deseo. Efren creará objetos y seres (Valeria y, acaso, todo el grupo de La Salamandra) para, finalmente, como síntesis, como sentido último, crearse a sí mismo: la escenificación fantástica de la proyección subjetiva deviene, en **La Salamandra**, metafísica del ser.

Pero, ¿qué es, en la novela, el grupo La Salamandra? La significación del grupo se mueve, desde el primer momento, en un campo de

ambigüedad de gran riqueza semántica. De manera simultánea es un grupo apocalíptico, un grupo de locos, un grupo iniciático, un grupo que conspira para dominar el mundo o para salvarlo, un grupo que manipula la conciencia de Efren para transferirlo de la realidad conocida de espacio, tiempo y causalidad a otro tipo de realidad: "...algo extraño estaba actuando en él: los límites de la realidad se habían borrado y unos desconocidos, bajo el signo de La Salamandra, lo llevaban y lo traían haciéndole atravesar el espacio, cambiar de lugar y de tiempo" (p. 289). Pero al final, el grupo cumple la función de la Bestia en **La leyenda,** o del indiciado en **El espía:** es una suerte de puesta en escena del ente subversivo frente al orden injusto. Este "ente" perturbador venido de un afuera para tachar lo real o abolirlo es una de las reiteraciones que a través de infinitas variantes se presenta en la producción de lo fantástico en Occidente. Son clásicos en este sentido los relatos de Los Mitos de Cthulhu, de H.P. Lovecraft (1890-1937) o esa irrupción de lo monstruoso en los cuentos de William Hope Hogdson (1875-1918). En la literatura latinoamericana podrían quizás mencionarse esa obra maestra que es el "Informe sobre ciegos" sobre el cual gravita prácticamente toda la producción narrativa de Ernesto Sábato y donde la presencia de ese "afuera" se convierte en una de las formas del horror. Otra variante podría encontrarse, por ejemplo, en un reciente cuento de Julio Cortázar, "Texto en una libreta" (1980), donde el parentesco con las propuestas de Lovecraft y Sábato se hace palpable.

El grupo La Salamandra, en la novela de Berroeta, se tiñe, como hemos señalado, de una propuesta metafísica sobre la búsqueda del ser, por ello su significación es compleja: a veces se muestra como una organización del Mal, y otras como redentora ante la inminente destrucción de la civilización. En todo caso, es siempre la fuente reveladora del futuro apocalíptico. Este hecho da entrada a esa otra fuente de la narración situada en un futuro, más allá de la destrucción de la civilización occidental (denominada en la novela "Epoca del Colectivismo") por la tercera de las guerras mundiales. Esta fuente de producción narrativa (situada en una supuesta "Epoca de Libertad", donde se han alcanzado los más altos propósitos de una civilización) se propone como una indagatoria casi policíaca sobre la razón y la función del grupo La Salamandra. Desde este centro de enunciación narrativa se producen los "juicios" sobre la civilización (y en esta intención la novela de Berroeta se emparenta con **Terra Nostra** de Carlos Fuentes), sobre las Clases Dominantes ("En aquellos tiempos los hombres se asombraban todavía de las inmensas posibilidades del alma humana, las cuales se intentaban explotar para ponerlas al servicio de los intereses de las Clases Dominantes", p. 117), sobre el progreso ("...los bárbaros del siglo XX...no surgían de los bosques y de las estepas, sino del cemento armado. No olían a hierba, sino a cloaca. Su fuerza no provenía del contacto con la naturaleza, sino de la pistola ametralladora, de la manopla de acero y de las cadenas de hierro manejadas como látigos" p. 149), sobre el

Capitalismo ("De acuerdo con sus pri
era lícito sacar beneficio económico de
guerras, prostitución, arte. Incluso l
durante largos períodos, en la rentabili
el Socialismo ("No se daban cuenta qu
era sino la forma superior del capit
alienación, el orden social injusto, so
masa, y juicios sobre el siglo XX venezo
hasta sobre las servicios públicos. Un d
sin lograrse integrar del todo a la comp
nuestro parecer, de no haber caído en e
en el trabajo más importante dentro
fantástica en Venezuela.

Con **La Salamandra**, Berroeta ci
que si bien logró posibilidades est
embargo sofocada por la dureza d
resquebraja los logros narrativos. C
Berroeta desarrolla otra línea que ya
aquella que explora la "razón amor
primeras intenciones y se propone es
amorosa (enmarcada dentro de lo que l
de lo fantástico), logra sus mejores te

II. La razón amorosa.

La puesta en escena de lo fantástic
todo, a través de la creación de seres y
del deseo. Esta forma de la producción
ricas en la literatura de Occidente. Ya l
maestra de la literatura latinoameric
Tertius", de Borges, la creación de o
elementos esenciales de la reflexión so
plantea. La duplicación de los objetos
proyecciones del deseo: quien busca e
alcanzar el objeto de su deseo, y su des
Hrönir, una suerte de sustituto del ob

1. Berroeta traslada esa posibili
amorosa: el otro, a quien se ama, no e
deseo, una realidad creada sólo en la
posibilidad de lo fantástico aparece en B
En dos de los cuentos publicados en 19
antecedente de lo que en **Migaja** va a
creación de la amada a través de la pr
subrayar que esta creación no es comp
como decíamos, en la pantalla de la su

...ánica. De manera simultánea es un
...cos, un grupo iniciático, un grupo que
...para salvarlo, un grupo que manipula
...rlo de la realidad conocida de espacio,
...de realidad: "...algo extraño estaba
...realidad se habían borrado y unos
...a Salamandra, lo llevaban y lo traían
...mbiar de lugar y de tiempo" (p. 289).
...ación de la Bestia en **La leyenda**, o del
...uerte de puesta en escena del ente
...Este "ente" perturbador venido de un
...es una de las reiteraciones que a través
...en la producción de lo fantástico en
...sentido los relatos de Los Mitos de
...937) o esa irrupción de lo monstruoso
...Hogdson (1875-1918). En la literatura
...encionarse esa obra maestra que es el
...cual gravita prácticamente toda la
...Sábato y donde la presencia de ese
...las formas del horror. Otra variante
...n un reciente cuento de Julio Cortázar,
...de el parentesco con las propuestas de
...le.

...la novela de Berroeta, se tiñe, como
...a metafisica sobre la búsqueda del ser,
...pleja: a veces se muestra como una
...no redentora ante la inminente des-
...o caso, es siempre la fuente reveladora
...o da entrada a esa otra fuente de la
...s allá de la destrucción de la civilización
...ela "Epoca del Colectivismo") por la
...Esta fuente de producción narrativa
...le Libertad", donde se han alcanzado
...civilización) se propone como una
...la razón y la función del grupo La
...enunciación narrativa se producen los
...esta intención la novela de Berroeta se
...e Carlos Fuentes), sobre las Clases
...s los hombres se asombraban todavía
...alma humana, las cuales se intentaban
...de los intereses de las Clases Domi-
...so ("...los bárbaros del siglo XX...no
...as, sino del cemento armado. No olían
...za no provenía del contacto con la
...alladora, de la manopla de acero y de
...s como látigos" p. 149), sobre el

Capitalismo ("De acuerdo con sus principios fundamentales, en efecto, era lícito sacar beneficio económico de todo: bienes de consumo, ideales, guerras, prostitución, arte. Incluso la paz entre los pueblos se basó durante largos períodos, en la rentabilidad como negocio", p. 153), sobre el Socialismo ("No se daban cuenta que la sociedad marxista-leninista no era sino la forma superior del capitalismo" p. 153); juicios sobre la alienación, el orden social injusto, sobre la anarquía, el individuo y la masa, y juicios sobre el siglo XX venezolano: sobre la ciudad de Caracas, y hasta sobre las servicios públicos. Un discurso moralizante se instala pues sin lograrse integrar del todo a la compleja estructura de la novela que, a nuestro parecer, de no haber caído en esta trampa, se hubiese constituido en el trabajo más importante dentro de la producción de la literatura fantástica en Venezuela.

Con **La Salamandra**, Berroeta cierra, por ahora, una línea narrativa que si bien logró posibilidades estéticas incuestionables, venía sin embargo sofocada por la dureza de un discurso moralizante que resquebraja los logros narrativos. Con la siguiente novela, **Migaja**, Berroeta desarrolla otra línea que ya estaba esbozada en **La leyenda**: aquella que explora la "razón amorosa". Cuando Berroeta olvida sus primeras intenciones y se propone escribir una narrativa sobre la razón amorosa (enmarcada dentro de lo que ha sido su gran obsesión: el ámbito de lo fantástico), logra sus mejores textos.

II. La razón amorosa.

La puesta en escena de lo fantástico se va a producir en **Migaja**, sobre todo, a través de la creación de seres y objetos por la proyección subjetiva del deseo. Esta forma de la producción de lo fantástico es una de las más ricas en la literatura de Occidente. Ya hemos señalado como en esa obra maestra de la literatura latinoamericana que es "Tlön, Ugbar, Orbis Tertius", de Borges, la creación de objetos por el deseo es uno de los elementos esenciales de la reflexión sobre lo estético que en el cuento se plantea. La duplicación de los objetos perdidos en Tlön, los Hrönir, son proyecciones del deseo: quien busca es sin duda un deseante que quiere alcanzar el objeto de su deseo, y su deseo, en el cuento de Borges, crea el Hrönir, una suerte de sustituto del objeto realmente deseado.

1. Berroeta traslada esa posibilidad de lo fantástico a la razón amorosa: el otro, a quien se ama, no es real, es sólo la proyección de mi deseo, una realidad creada sólo en la pantalla de mi subjetividad. Esta posibilidad de lo fantástico aparece en Berroeta desde sus primeros textos. En dos de los cuentos publicados en 1945 (**Marianik**) se puede rastrear el antecedente de lo que en **Migaja** va a ser el centro de lo narrativo: la creación de la amada a través de la proyección del deseo. Es necesario subrayar que esta creación no es compartida por el mundo; sólo existe, como decíamos, en la pantalla de la subjetividad del deseante; así, en la

creación de Marianik:

> ...Le pedí una botella de sidra y dos vasos.
> –Dos vasos señor?
> La bretoña buscaba con un ligero temblor en los labios velludos, la presencia de un invitado. Tuve piedad y le dije: –es una manía particular. Hágame el favor. Marianik se puso a reir e hizo un brusco movimiento para echar hacia atrás la masa espesa de su pelo... (p. 52).

En **Migaja**, igualmente, la existencia de la amada y de Teresa, existirán en la subjetividad del personaje y no tendrán existencia, por ejemplo, para el portero, para quien el pesonaje vive solo.

En "El suicidio de Mónica", esa creación de la amada, se plantea en forma trágica: "...en dos palabras, me estaba desintegrando como ser humano, para darle vida a una mujer que no existía y que no tenía ganas de existir en la forma que yo concebía" (p. 79). Esta posibilidad trágica de la creación de la amada por el deseo no ha sido explotada posteriormente por Berroeta, pues la tragedia que ronda a **Natacha, te quiero tanto**, hasta ahora su última novela, deriva, como trataremos de ver, hacia otro sentido. En **La Salamandra**, tal como ha sido observado, Efren puede crear seres con su mente, en esa extravagante reunión con el grupo de La Salamandra. En **Migaja** por fin, Berroeta centra en este recurso la arquitectura de su novela.

2. La primera parte de la novela plantea, como primera propuesta, el rechazo a la opción que venía explorando hasta **La Salamandra** la narrativa de Berroeta: la posible iniciación en un grupo que busca un sentido trascendental a los actos cotidianos; si bien el grupo que se describe en el inicio de la novela es sin lugar a dudas un grupo "terrorista", su paralelismo –en el plano de la función que cumple– con el grupo La Salamandra, en la anterior novela, es evidente. Este breve capítulo es una clara clausura de esta opción (como centro de lo narrativo, pero persistirá como una referencia accesoria de la puesta en escena de lo fantástico. Así, en **Natacha**, la "función" del grupo tendrá el nombre de "Koimos"), para abrir aquella de la exploración amorosa que ya estaba prefigurada en **La Leyenda**, y que se continuará en **Natacha**. Significativamente, lo que podríamos llamar el segundo capítulo de **Migaja**, comienza con una referencia a la amada: "Migaja está cerca de mí, impaciente por hablar" (p. 12).

Migaja es una hermosa reflexión narrativa sobre las posibilidades de la pareja. Los otros desarrollos discursivos donde parecen extraviarse las novelas anteriores se cierran aquí de alguna manera, y la novela lo señala explícitamente: "De la humanidad como tal que se ocupen los

santos y los líderes y los expertos
ocupo de unas cuantas personas y b
el corte de las novelas anteriores,
juicios sin duda superficiales, que
indagatoria narrativa sobre el probl
aún no se ha escrito la novela de la
través de un tramado formal, se co
insurrección de la década del 60 e
toma vuelo y calidad cuando se olvi
tanto traidos por los cabellos y se ins

La existencia de Migaja (que
problema metafísico del "ser", que
sin más el hecho fantástico: la
"extraterritorialidad" que de pront
cotidiano, de lo previsible, o, como
permanente entre nuestro mundo y
244). Ese "mundo de los seres in
ambigüedad que ya estuvo plantea
en la anterior novela. Nunca sabr
Migaja es un ser de otro planeta. La
esta posibilidad en forma explícita:
mudo. Vengo de otro planeta (...) No
estar junto a tí" (p. 15); más adelante
de este modo el campo de ambigüed
su "ser": "...no podemos estar en la
mundo, y no te rías porque es verd
ambigüedad, lo que realmente qued
ser de Migaja: "En estos momentos
has inventado sobre tu origen y que
humanos" (p. 221). El sentido estab
mundo") abre pues el campo de an
que pertenece. El segundo sentido
realmente elaborada, es la existencia
deseo de Marcelo. El hombre es un
asemeja a Dios. El universo fantásti
visto, a veces se desplaza hacia otro
formulación de la creación del "ser"
producción en **Migaja**), se empare
funciones de Dios y el Diablo en **El**
entre las exploraciones de las dos n
lectura de **El espía**, desde **Migaja**:

> Me veía
> bajo la
> también
> Como I

pedí una botella de sidra y dos vasos.
vasos señor?
eñora buscaba con un ligero temblor en
bios velludos, la presencia de un invi-
Tuve piedad y le dije: –es una manía
cular. Hágame el favor. Marianik se puso
r e hizo un brusco movimiento para
r hacia atrás la masa espesa de su pelo...
2).

existencia de la amada y de Teresa,
personaje y no tendrán existencia, por
uien el pesonaje vive solo.
, esa creación de la amada, se plantea en
as, me estaba desintegrando como ser
mujer que no existía y que no tenía ganas
cebía" (p. 79). Esta posibilidad trágica de
seo no ha sido explotada posteriormente
e ronda a **Natacha, te quiero tanto,** hasta
a, como trataremos de ver, hacia otro
l como ha sido observado, Efren puede
extravagante reunión con el grupo de La
ía. Berroeta centra en este recurso la

novela plantea, como primera propuesta,
ía explorando hasta **La Salamandra** la
de iniciación en un grupo que busca un
os cotidianos; si bien el grupo que se
novela es sin lugar a dudas un grupo
el plano de la función que cumple– con el
anterior novela, es evidente. Este breve
e esta opción (como centro de lo narrativo,
encia accesoria de la puesta en escena de lo
"función" del grupo tendrá el nombre de
de la exploración amorosa que ya estaba
que se continuará en **Natacha**. Significa-
llamar el segundo capítulo de **Migaja,**
a la amada: "Migaja está cerca de mí,

reflexión narrativa sobre las posibilidades
discursivos donde parecen extraviarse
aquí de alguna manera, y la novela lo
humanidad como tal que se ocupen los

santos y los líderes y los expertos en contaminación ambiental. Yo me ocupo de unas cuantas personas y basta" (p. 118). Sin embargo, a ratos, en el corte de las novelas anteriores, se asoman juicios sobre la guerrilla, juicios sin duda superficiales, que contrastan con la profundidad de la indagatoria narrativa sobre el problema amoroso. Es posible afirmar que aún no se ha escrito la novela de la guerrilla en Venezuela, aquella que, a través de un tramado formal, se constituya en una exploración real de la insurrección de la década del 60 en nuestro país; la novela de Berroeta toma vuelo y calidad cuando se olvida de estos "análisis" sociológicos un tanto traidos por los cabellos y se instala en la exploración de lo fantástico.

La existencia de Migaja (que retoma a otro nivel en esta novela el problema metafísico del "ser", que tanto preocupa al novelista) plantea sin más el hecho fantástico: la irrupción de un "afuera", de una "extraterritorialidad" que de pronto invade y se instala en el ámbito de lo cotidiano, de lo previsible, o, como se diría en la novela, "que hay cruce permanente entre nuestro mundo y el mundo de los seres invisibles" (p. 244). Ese "mundo de los seres invisibles" se mueve en un marco de ambigüedad que ya estuvo planteado respecto al grupo La Salamandra, en la anterior novela. Nunca sabremos si, como la novela lo sugiere, Migaja es un ser de otro planeta. La novela plantea, en varios momentos, esta posibilidad en forma explícita: "¿Sabes Marcelo? Yo no soy de este mudo. Vengo de otro planeta (...) No soy de este planeta. Me enviaron para estar junto a tí" (p. 15); más adelante, Migaja insiste, a manera de juego, y de este modo el campo de ambigüedad se amplia, sobre la constitución de su "ser": "...no podemos estar en la misma onda porque yo no soy de este mundo, y no te rías porque es verdad" (p. 49); dentro de ese campo de ambigüedad, lo que realmente queda claro es la naturaleza fantástica del ser de Migaja: "En estos momentos temo que sea verdad la leyenda que has inventado sobre tu origen y que no perteneces, en realidad, a los seres humanos" (p. 221). El sentido establecido ("Migaja no pertenece a este mundo") abre pues el campo de ambigüedad sobre cuál es el ámbito al que pertenece. El segundo sentido que la novela sugiere, de una manera realmente elaborada, es la existencia de Migaja como una proyección del deseo de Marcelo. El hombre es un creador porque sueña, por lo tanto se asemeja a Dios. El universo fantástico de Berroeta, si bien, como hemos visto, a veces se desplaza hacia otros sentidos, es bastante coherente: La formulación de la creación del "ser" a través del deseo (que es centro de la producción en **Migaja**), se emparenta con la creación del mundo y las funciones de Dios y el Diablo en **El espía**. El siguiente texto es un puente entre las exploraciones de las dos novelas, y es el establecimiento de una lectura de **El espía**, desde **Migaja**:

> Me veía a mí mismo en el silencio de la noche, bajo la sola luz de la lamparita, creando yo también un mundo a mi imagen y semejanza. Como Dios. Y como El, sería también un

> soñador. Pero él me soñó inadecuadamente. Yo ajustaría el mundo suyo a mi manera de ser. Yo con mi máquina, nada más que con mi máquina, corregiría sus defectuosos planos, enmendaría sus proyectos, enderezaría sus obras. Sería yo lo que no pudo ser Lucifer. (p. 65).

La creación de **Migaja**, por otra parte, y como hemos visto, se emparenta con la creación de los hrönir en el cuento de Borges:

> –Tú te das cuenta, Marci? Suponiendo que yo sea creación tuya, un día de estos, ¡Fuiii!, me desaparezco para siempre porque has cesado de pensar en mí. O que se rompa el hilo que nos une y yo quede flotando por ahí, como un globito de esos que llevan los niños en el parque. No sería terrible? (p. 142).

Y más adelante: "Migaja no existe. Migaja es creación tuya. Si dejas de pensar en ella, desaparecerá" (p. 335). La posibilidad fantástica de la creación por el deseo se presenta en forma de juego, como un acto lúdico más en la trama amorosa de la pareja. Y un acto lúdico es, también, la invención de nombres para llamarse entre sí ("Marcelo", "Migaja", "Teresa"); y acto lúdico los experimentos alquímicos para la creación del homúnculus. La producción de lo fantástico deviene así juego amoroso de una pareja enamorada.

La creación del homúnculus por el juego alquímico se plantea como una derivación correlativa de la creación de Migaja. La novela da entrada así a la creación del "otro", que en la literatura fantástica tiene una historia tan rica y diversa: desde la creación de Golem, en la novela de Gustav Meyrink (1915), hasta el tratamiento narrativo del "otro" en, por ejemplo, El horla (1886), de Guy de Maupassant. La creación del homúsculus en la novela revela también la marca de una suerte de vampirismo en **Migaja**: el homúsculus es el hijo:

> ...Por eso el homúsculus desapareció aquella noche, se infiltró en su semen, amigo mío. Usted va a ser padre de un ser sobrenatural, de un semi-dios hecho carne por ustedes, pero unido directamente de la suprema energía (p. 366).

La trama amorosa de la pareja tiene un fin: la creación de un ser viviente. La novela plantea un hermoso paralelismo entre la creación alquímica del homúculus y la fecundación del hijo; la primera creación se

convierte en metáfora de la segund
huevo filosófico está en la mujer, e
Como puede observarse, el sentido
esta novela establece una diferen
novelas anteriores lo alegórico es su
Migaja ese sentido posee una gra
resultado de la trama novelesca y r

3. En **Natacha, te quiero ta**
nuevo algunas posibilidades fantást
la reflexión del problema amoroso
narrativo de los paralelismos entre
En esta última novela el paralelismo
de Natalia Sédova y León Trotski, p
articulado a través de esa última fr
"Natacha, te quiero tanto", frase-bis
dos parejas.

La novela se inicia con la pre
Alix y Militsa) que provocan el des
"Vida y muerte de León Trotski"; la
es no natural, fantástica: "Ayer salí
sin pensarlo y compré una biograf
21). El encuentro, determinado po
un campo de reflexión sobre la posi
(a través de la incomunicación qu
posible salida hacia su reencuentro
novela (ese amor intenso de Ana y
Golia) asemeja esta obra de Berroet
escritora mexicana Elena Poniatows
1977) donde la posibilidad de la par
Berroeta, la complejidad de la pareja
tragedia es resuelta en una gran aleg
del sentido apasionado que encie
Natacha: "Es casi increíble –se dirá
Trotski, un hombre que ayudó a tr
formidable, un gigante, no pensara
te quiero tanto!". Berroeta parece
pasiones tascendentes (históricas, p
sencillamente humana, la pasión a

Aparte de poner en escena algu
la novela a la actitud de ensoñación
"tres hermanas" que determinan el
experiencia con la metamorfosis de
poner en escena lo que ha sido un
Berroeta: la organización secreta
pone en peligro, o intenta redimi

Pero él me soñó inadecuadamente.
ría el mundo suyo a mi manera de
on mi máquina, nada más que con
ina, corregiría sus defectuosos pla-
nendaría sus proyectos, enderezaría
. Sería yo lo que no pudo ser Lucifer.

tra parte, y como hemos visto, se
rönir en el cuento de Borges:

as cuenta, Marci? Suponiendo que yo
ción tuya, un día de estos, ¡Fuiii!, me
ezco para siempre porque has cesado
ar en mí. O que se rompa el hilo que
s yo quede flotando por ahí, como un
de esos que llevan los niños en el
No sería terrible? (p. 142).

iste. Migaja es creación tuya. Si dejas
335). La posibilidad fantástica de la
forma de juego, como un acto lúdico
eja. Y un acto lúdico es, también, la
rse entre sí ("Marcelo", "Migaja",
entos alquímicos para la creación del
ntástico deviene así juego amoroso de

or el juego alquímico se plantea como
ación de Migaja. La novela da entrada
literatura fantástica tiene una historia
n de Golem, en la novela de Gustav
narrativo del "otro" en, por ejemplo,
ant. La creación del homúsculus en la
a suerte de vampirismo en **Migaja**: el

so el homúsculus desapareció aquella
se infiltró en su semen, amigo mío.
a a ser padre de un ser sobrenatural,
semi-dios hecho carne por ustedes,
ndo directamente de la suprema ener-
366).

ja tiene un fin: la creación de un ser
ermoso paralelismo entre la creación
ndación del hijo; la primera creación se

convierte en metáfora de la segunda. Por ello se llega a concluir que "el huevo filosófico está en la mujer, ella es un Athanor viviente" (p.368). Como puede observarse, el sentido alegórico persigue a Berroeta, pero esta novela establece una diferencia sustancial; mientras que en las novelas anteriores lo alegórico es superpuesto a la trama de la novela, en **Migaja** ese sentido posee una gran riqueza pues, como vemos es el resultado de la trama novelesca y no una superposición a ella.

3. En **Natacha, te quiero tanto**, Berroeta pondrá en escena de nuevo algunas posibilidades fantásticas de lo narrativo como medio para la reflexión del problema amoroso de la pareja. Berroeta gusta del juego narrativo de los paralelismos entre personajes, situaciones y/o sentidos. En esta última novela el paralelismo planteado es entre el destino amoroso de Natalia Sédova y León Trotski, por un lado, y Ana y Golia, por otro, articulado a través de esa última frase de Trotski que deslumbra a Ana: "Natacha, te quiero tanto", frase-bisagra entre dos tiempos, dos destinos y dos parejas.

La novela se inicia con la presencia de tres seres fantásticos (Irina, Alix y Militsa) que provocan el deseo en Ana y el encuentro con el libro "Vida y muerte de León Trotski"; la causalidad que genera ese encuentro es no natural, fantástica: "Ayer salí de casa, sin querer. Fuí a una librería, sin pensarlo y compré una biografía de Trotski, sin proponérmelo" (p. 21). El encuentro, determinado por una causalidad fantástica, va a abrir un campo de reflexión sobre la posibilidad de la pareja: sobre su tragedia (a través de la incomunicación que separa a los amantes) y sobre una posible salida hacia su reencuentro y realización. El aura trágica de esta novela (ese amor intenso de Ana y esa despreocupación extraviada de Golia) asemeja esta obra de Berroeta a una hermosa y trágica novela de la escritora mexicana Elena Poniatowska (**Querido Diego, te abraza Quiela**, 1977) donde la posibilidad de la pareja no tiene sino una salida trágica. En Berroeta, la complejidad de la pareja supone un aura de tragedia, pero esa tragedia es resuelta en una gran alegoría en **Migaja**, y en una exploración del sentido apasionado que encierra la última frase de Trotski, en **Natacha**: "Es casi increíble –se dirá en la novela– que un hombre como Trotski, un hombre que ayudó a transformar la historia del mundo, un formidable, un gigante, no pensara nada más que en exclamar, ¡Natacha, te quiero tanto!". Berroeta parece decirnos que más allá de todas las pasiones tascendentes (históricas, políticas, etc.) se encuentra la pasión sencillamente humana, la pasión amorosa.

Aparte de poner en escena algunas formas de lo fantástico, unidas en la novela a la actitud de ensoñación de Ana ante la vida (la aparición de las "tres hermanas" que determinan el encuentro con el libro de Trotski y su experiencia con la metamorfosis de los árboles en el Parque del Este) y de poner en escena lo que ha sido una de las constantes en la narrativa de Berroeta: la organización secreta venida de un "afuera" que atenta, o pone en peligro, o intenta redimir el ámbito de lo cotidiano (en esta

novela, la organización, como hemos indicado, se llama "Koimos"), esta novela es una hermosa reflexión sobre las complejas relaciones entre la literatura y la vida. Esta reflexión se plantea, sobre todo, a tres niveles: el histórico (que provoca un diálogo lleno de anacronismo, de causalidad fantástica, entre Natacha y Ana), el amoroso (que es centro de todas las tensiones de la novela: el encuentro, en forma paralela, entre dos parejas, separadas y unidas por una frase simple y profunda), y, en general, el de la vida (que plantea la articulación de la vida cotidiana del lector al destino que se juega entre las tapas de un libro). La causalidad fantástica que determina, en la novela, el encuentro de Ana con la frase de Trotski, quizás podría entenderse como una hermosa alegoría del encuentro vital entre el lector y el hecho literario; en todo caso, esta posible alegoría no se estatifica, como lo hemos visto en otras novelas de Berroeta, sino que se mueve en un campo de ambigüedad que permite la riqueza de su sentido.

Natacha, te quiero tanto, junto con **Migaja,** se convierte así, en una compleja reflexión narrativa sobre la posibilidad de la pareja, y en uno de los grandes logros de la literatura venezolana.

4. Consideraciones finales.

Puede observarse en la narrativa de Berroeta una clara intencionalidad de sentido que a medida que se esclarece, su obra gana en calidad estética: la razón amorosa. Esta intencionalidad está poblada, sostenida, por un universo fantástico cada vez más rico: causalidad "otra" de hechos y situaciones, presencia de un "afuera" (o de un agente de un "afuera") perturbador y, sobre todo, como síntesis de este universo, la proyección subjetiva del "otro". Como tratamos de evidenciar en la línea que denominamos "razón cósmica", este complejo universo narrativo parece quebrarse a veces por el peso muerto de una alegoría unidimensional que tiende a la moraleja, pero la obra de Berroeta, sobre todo a partir de **Migaja,** parece querer desprenderse de este peso muerto, profundizar en la puesta en escena de sus elementos fantásticos e indagar –con los elementos propios del relato y no de un discurso moralizante no integrado a la complejidad del texto– en ese drama de nuestro tiempo que es el problema de la pareja. Con todo, la obra de Pedro Berroeta se presenta, en el contexto de la cultura venezolana, como uno de los grandes hallazgos de las posibilidades de lo fantástico en el hecho narrativo.

INDICE

INTRODUCCION ....
JULIO GARMENDIA:
DE LA ALEGORIA A LA PAR
EL FALSO CUADERNO DE NA
DE GUILLERMO MENESES:
LA ESTETICA DEL DOBLE F
SALVADOR GARMENDIA:
LA EXPRESION DE LO FANT
PEDRO BERROETA:
DE LA RAZON COSMICA A

indicado, se llama "Koimos"), esta
e las complejas relaciones entre la
lantea, sobre todo, a tres niveles: el
no de anacronismo, de causalidad
moroso (que es centro de todas las
n forma paralela, entre dos parejas,
le y profunda), y, en general, el de la
vida cotidiana del lector al destino
ibro). La causalidad fantástica que
o de Ana con la frase de Trotski,
ermosa alegoría del encuentro vital
odo caso, esta posible alegoría no se
as novelas de Berroeta, sino que se
ue permite la riqueza de su sentido.
con **Migaja**, se convierte así, en una
posibilidad de la pareja, y en uno de
nezolana.

a de Berroeta una clara intenciona-
esclarece, su obra gana en calidad
cionalidad está poblada, sostenida,
ás rico: causalidad "otra" de hechos
a" (o de un agente de un "afuera")
esis de este universo, la proyección
os de evidenciar en la línea que
complejo universo narrativo parece
le una alegoría unidimensional que
e Berroeta, sobre todo a partir de
le este peso muerto, profundizar en
os fantásticos e indagar –con los
de un discurso moralizante no
n ese drama de nuestro tiempo que
odo, la obra de Pedro Berroeta se
ra venezolana, como uno de los
des de lo fantástico en el hecho

INDICE

INTRODUCCION 7
JULIO GARMENDIA:
DE LA ALEGORIA A LA PARODIA 9
EL FALSO CUADERNO DE NARCISO ESPEJO,
DE GUILLERMO MENESES:
LA ESTETICA DEL DOBLE REFLEJO 17
SALVADOR GARMENDIA:
LA EXPRESION DE LO FANTASTICO 23
PEDRO BERROETA:
DE LA RAZON COSMICA A LA RAZON AMOROSA 33